
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07196 574 3

H. BARBEDETTE

ÉTUDES SUR LES ARTISTES CONTEMPORAINS

STEPHEN HELLER

SA VIE ET SES ŒUVRES

DEUXIÈME ÉDITION

AUGMENTÉE D'UN SUPPLÉMENT

Prix : 2 francs

PARIS
MAISON J. MAHO, ÉDITEUR
J. HAMELLE, SUCCESSEUR
25, RUE DU FAUBOURG-SAINT-HONORÉ, 25

1882

STEPHEN HELLER



H. BARBEDETTE

ÉTUDES SUR LES ARTISTES CONTEMPORAINS

STEPHEN HELLER

SA VIE ET SES ŒUVRES

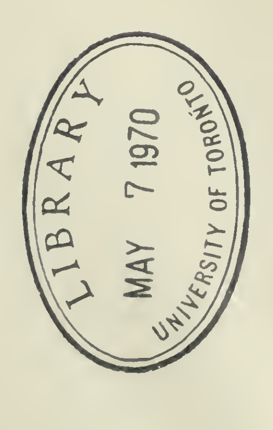
DEUXIÈME ÉDITION

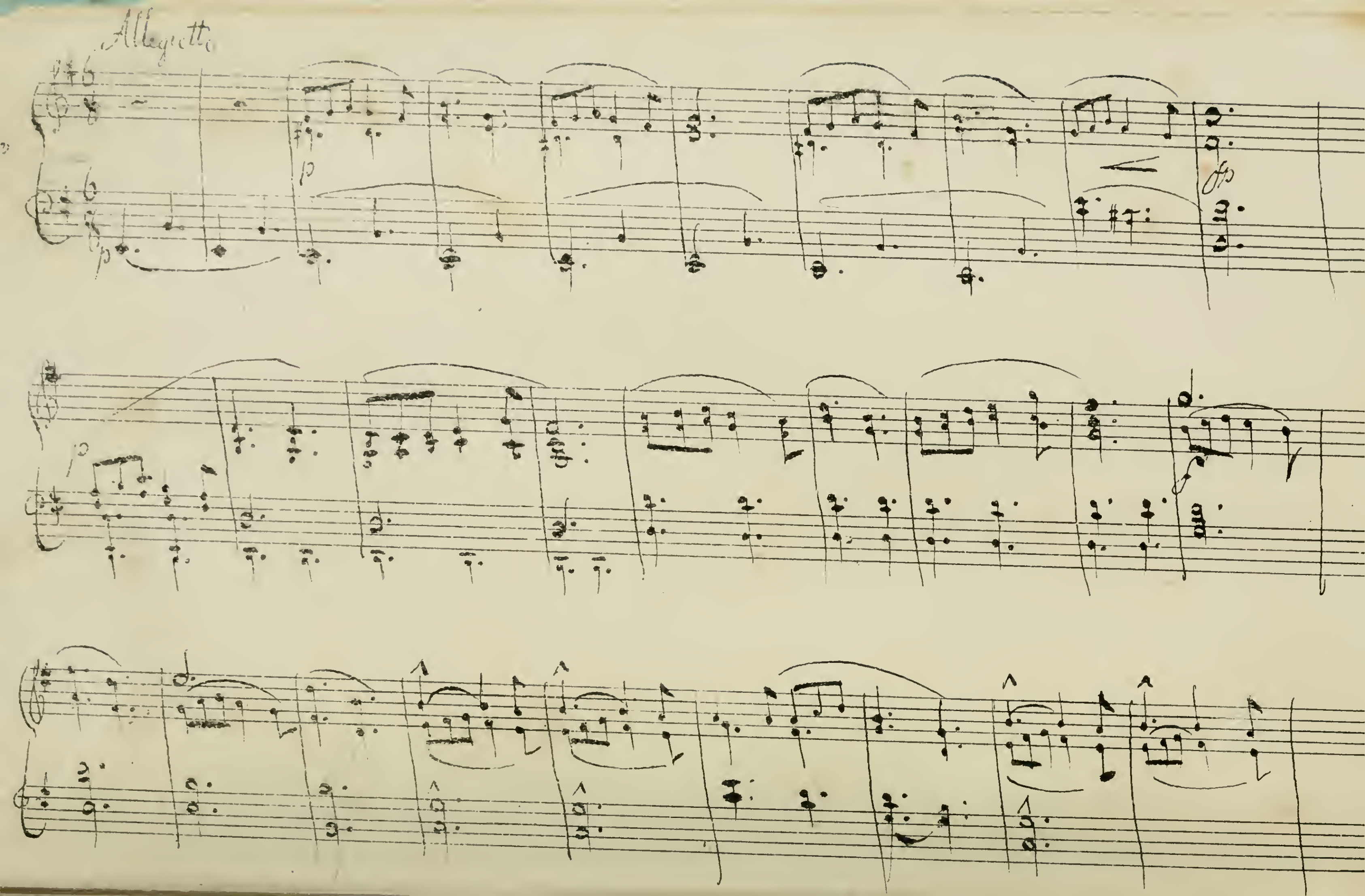
AUGMENTÉE D'UN SUPPLÉMENT

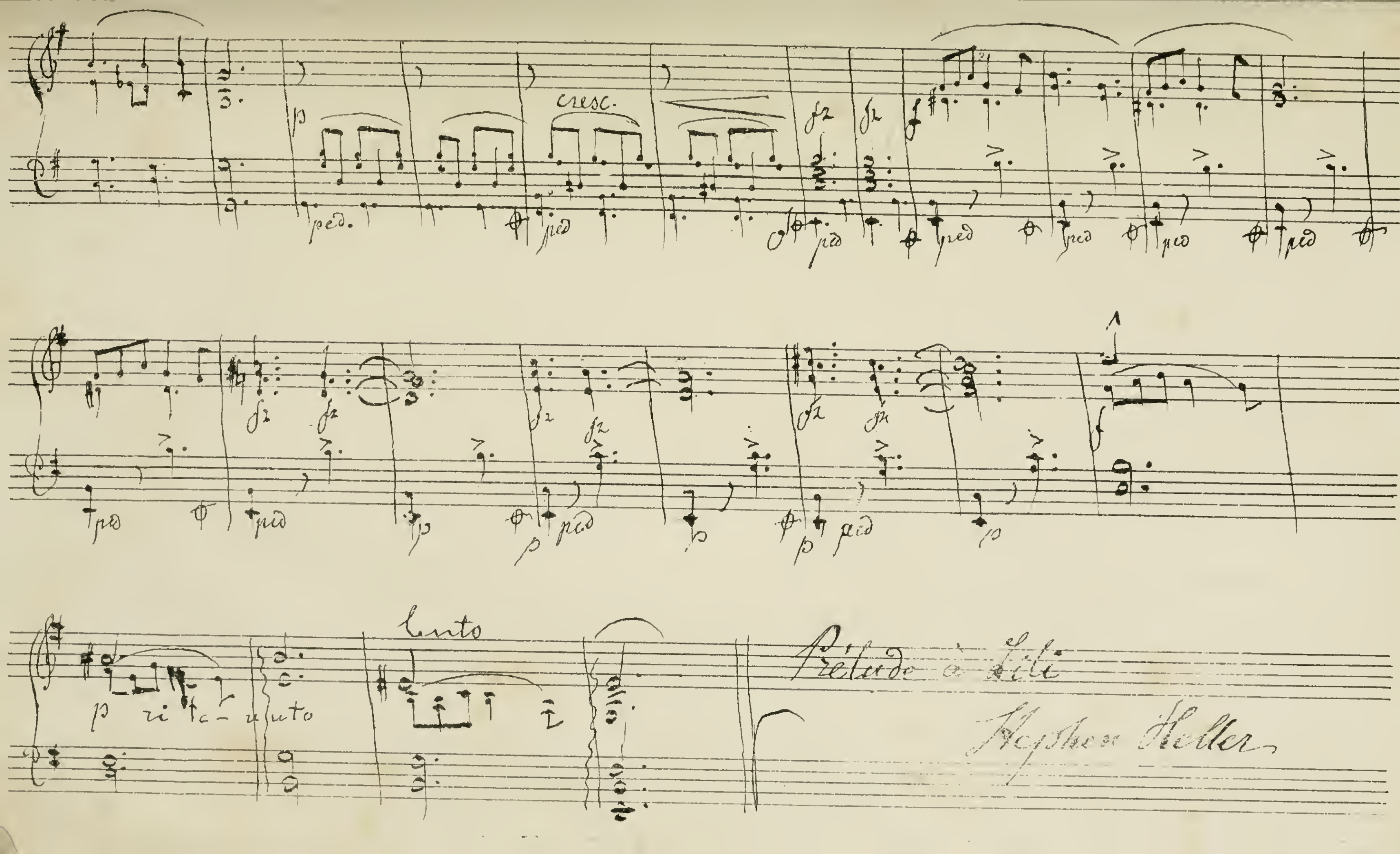


PARIS
MAISON J. MAHO, ÉDITEUR
J. HAMELLE SUCCESSEUR
25, RUE DU FAUBOURG-SAINT-HONORÉ, 25

1882


LIBRARY
MAY 7 1970
UNIVERSITY OF TORONTO


Allegretto


cresc.
ritenuto
Lento
Stephen Heller

AVERTISSEMENT

En 1866, un illustre critique, M. Fétis disait ceci de Stephen Heller :

« A une époque de décadence générale, qui ne peut plus se dissimuler et frappe aujourd'hui tous les yeux, au milieu de ce temps de l'amoindrissement de l'art, inévitable lorsque le sentiment et les convictions morales s'affaissent, il est consolant de rencontrer çà et là quelque âme bien trempée, capable de résister à l'entraînement et de manifester l'énergie de son individualité par le dédain des courants vulgaires et par des productions empreintes de l'originalité de la pensée et de la forme. Soit que cette originalité éclate dans des œuvres de grandes proportions, soit qu'elle se renferme dans un petit cadre, elle a droit à nous intéresser, et ce qu'elle aura produit se placera parmi les monuments de l'histoire de l'art.

« Le courage de M. Stephen Heller à remplir sa mission spéciale mérite d'autant plus d'éloges qu'il ne fut pas d'abord apprécié ce qu'il valait et que, loin d'être découragé par l'oubli où il était laissé, il s'éleva de plus en plus et perfectionna chaque jour, par le travail, le talent que Dieu avait mis en lui.

« La vraie poésie, sans laquelle il n'y a pas de vie dans l'art, peut se rencontrer dans l'élégie aussi bien que dans le long poëme. Dans l'exi-

guïté des dimensions, le grand, le beau, trouvent leur place, parce que l'intelligence ne mesure pas la grandeur ou la beauté à la taille de l'œuvre. Ces qualités sont celles que Stephen Heller fait éclater dans le cadre restreint où il a contraint sa pensée de se renfermer. On ne les lui conteste plus aujourd'hui. Car, si le public prend souvent en défiance un nom inconnu, quel que soit le talent, il accueille avec joie celui qui a triomphé de toutes les résistances. »

Ces lignes, vraies il y a dix ans, le sont plus que jamais, aujourd'hui que Stephen Heller a conquis une juste notoriété, et voilà pourquoi nous mettons en tête de nos Études sur les Artistes contemporains le nom d'un maître pour le talent et le caractère duquel nous ressentons une admiration réelle et une vive sympathie.

STEPHEN HELLER

I

Stephen Heller est né le 15 mai 1815 à Pesth, en Hongrie. Mais son nom, comme le caractère de sa musique, décèlent une origine allemande (1).

Son père lui fit faire ses études au collége des pères Piaristes; — mais, ce qui dominait chez l'enfant était un goût des plus vifs pour la musique. Celui qui guida ses premiers pas dans la carrière artistique n'était pas fait, cependant, pour lui tracer les routes de l'idéal: c'était un basson de la musique d'un régiment d'artillerie, un Bohême, en garnison à Pesth; plus tard, un bon maître le remplaça, M. Franz Brauër. — A l'âge de neuf ans, Heller exécuta avec son maître, au théâtre de Pesth, le concerto de Dusseck pour deux pianos. Quelques années après, les succès qu'il obtint et sa prédilection pour la musique décidèrent son père à céder à ses instances et à celles de quelques amis; il lui laissa la liberté de suivre une carrière vers laquelle l'entraînait une vocation irrésistible; il

(1) Le père et la mère de S. Heller étaient nés en Bohême, près d'Eger. Ses grands parents étaient Autrichiens.

l'envoya à Vienne pour y continuer ses études, sous la direction de Charles Czerny. Mais le célèbre musicien mettait à son enseignement un prix tellement exorbitant, que l'enfant ne put recevoir qu'un petit nombre de leçons de cet excellent maître ; — il devint élève d'un autre professeur renommé à Vienne, et comme musicien et comme un des amis peu nombreux de Beethoven, qui l'estimait particulièrement, M. Antoine Halm.

En 1827, le jeune Heller se fit entendre dans des concerts à Vienne et à Pesth : il avait 12 ou 13 ans. — Ce fut alors que commença son odyssée, son *tour d'Allemagne* qui devait le porter un jour à Paris, où, comme Chopin, il fixerait à jamais sa résidence.

Accompagné de son père, qui se chargeait de tous les détails matériels et financiers, l'enfant parcourut la Hongrie, la Pologne, l'Allemagne du nord, en donnant des concerts. Il y avait, à cette époque, une sorte d'engouement pour les enfants prodiges ; ils pullulaient. Le jeune Heller avait des doigts agiles, l'aplomb de l'inexpérience ; il avait, de plus, une faculté rare, le don de l'improvisation. L'affiche annonçait, qu'à la fin du concert, Stephen Heller improviserait sur des thèmes donnés par l'honorable auditoire, et ces fantaisies libres (*freie phantasie*), comme on les appelait, charmaient le public.

Que pouvaient être ces élucubrations d'une jeune imagination à laquelle les œuvres des grands maîtres n'avaient pas servi d'aliment? L'enfant ne connaissait rien de Beethoven, presque rien de Mozart ou d'Haydn, pas un quatuor, pas une symphonie ; peut-être avait-il entendu à Vienne quelques-uns de ces chefs-d'œuvre ; mais il n'y avait prêté qu'une oreille distraite ou ennuyée. Son éducation musicale se bornait à savoir

jouer nettement certains concertos de Moschelès, Hummel, Ries et plusieurs variations brillantes, ainsi que des rondeaux de ces mêmes auteurs; des airs variés de Herz, enfin des morceaux de concert de Kalkbrenner.

Si cette existence ne contribua pas à former le goût musical du jeune virtuose, elle ne fut pas stérile à d'autres points de vue. Si elle ne fit pas l'artiste, elle fit l'homme. Le jeune Heller était très-observateur : c'était une nature réfléchie; les impressions se fixaient dans son cerveau et y laissaient une empreinte durable. Lorsque l'artiste se révéla, il n'eut plus qu'à consulter sa mémoire, et, en retrouvant comme dans un casier bien ordonné les souvenirs de sa jeunesse, il n'eut qu'à laisser errer ses doigts sur le piano pour en faire jaillir une foule de mélodies dont les origines lointaines étaient ces premières impressions d'un jeune cœur et d'une intelligence précoce.

Que ne vit-il pas! que n'entendit-il pas pendant ces trois ou quatre années où, comme le jeune Meister, il fit son apprentissage de la vie dans les coulisses du vaste monde! — Il vit toute sorte d'artistes, les uns reconnus grands dans l'univers entier, les autres grands seulement dans leur village; il vit de doctes professeurs de grandes universités, dont les femmes et les filles parlaient de Mozart et de Beethoven comme leurs pères parlaient de Grotius et de Puffendorf, ou de Virgile et de Tacite, — et qui jouaient avec délices les variations de Herz et *l'Orage* de Steibelt.

Tout le monde, en Allemagne, cultivait la musique et se piquait d'être artiste, depuis le souffleur du théâtre de Dessau, qui avait, en Allemand qui se respecte, composé sa part d'oratorios et de symphonies, jusqu'au président de la Cour suprême qui ne dédaignait pas de soupirer un tendre lied. Tous accueil-

laient avec bienveillance le jeune garçon qui savait si agréablement faire parler le *forte-piano*.

Pendant que son père prenait à sa charge tous les soins matériels que nécessitait la situation de belligérants cherchant à se faire nourrir par l'ennemi, ainsi que doit agir tout envahisseur, le jeune Heller observait, observait sans cesse et classait dans sa tête le tableau mouvant que déroulait à ses yeux ce monde madgyar et slave si plein de contrastes étranges. Il vit des nobles polonais fiers de leur race et encore pleins des passions et des vices de l'âge féodal; d'autres plus instruits, plus éclairés, plus généreux; — des grands seigneurs russes, despotes et tyrans, adorant Voltaire, Rousseau, et faisant donner le knout à des femmes; d'autres fins et délicats comme des petits maîtres du dix-septième siècle. Il vit les patriotes sur les grands chemins de l'exil, emportant dans leur cœur brisé l'image adorée de la patrie. En se rapprochant des contrées plus policées de l'Allemagne, que de fois n'eut-il pas affaire à l'innombrable tribu des journalistes râpés, des barbouilleurs incompris, des musiciens inédits!

Goëthe a raconté les années d'apprentissage et les années de voyage de Wilhelm Meister : il est à regretter que Heller n'ait pas fixé sur le papier ses souvenirs. Les impressions de l'enfance sont toujours les plus vives et les plus durables. C'est le point de départ de la vie, et telle résolution de l'âge mûr dépend d'une de ces empreintes restée latente dans un coin du cerveau. C'est ce qui donne tant de charme aux récits qui nous sont donnés de l'enfance des grands hommes et des héros, réels ou imaginaires.

Après avoir passé son hiver à Cracovie, le jeune Heller visita Breslau, Dresde, Leipsig, Magdebourg, Brunswick, Cassel,

Hanovre et Hambourg; il passa dans cette dernière ville son second hiver, en donnant, comme partout, des concerts. Mais, déjà fatigué, dégoûté de la vie nomade, il songeait à retourner en Hongrie.

Il se remit donc en route avec son père, passant par Cassel, Franckfort, Nuremberg et Augsbourg. Il arrivait dans cette dernière ville, exténué de fatigue et malade; il approchait de ses dix-sept ans et commençait à comprendre que son éducation musicale était à faire, qu'il n'était qu'un pianiste aux doigts agiles, ne connaissant de l'art que ce que l'on appelait les *morceaux de concert*. Quelques leçons élémentaires d'harmonie, qu'il avait reçues à Pesth du vieil organiste Cibalka, composaient tout son bagage scientifique.

Une dame du grand monde d'Augsbourg, amateur passionnée du piano, entendit Heller à son concert, et s'intéressa à lui. Cette dame avait des enfants qui commençaient à se livrer à l'étude de cet instrument. Heller fut prié de leur donner des leçons et invité à se loger près de ses élèves en qualité d'ami. Son père le laissa dans cet intérieur et retourna à Pesth, dans sa famille. A cette époque, un artiste français, compositeur dramatique et auteur d'un *Macbeth*, Chélard, était à Augsbourg et dirigeait l'Opéra. Ses conseils guidèrent Heller, pendant quelque temps, dans les études de composition. Mais la connaissance qui lui fut la plus avantageuse fut celle du comte Fugger, descendant de l'illustre famille des Fugger, homme distingué entre tous, officier supérieur de l'armée bavaroise. Ses camarades n'appréciaient pas ses talents militaires, mais c'était un homme d'une immense lecture; il possédait une riche bibliothèque littéraire et musicale; c'était un penseur, un philosophe, un chrétien dans le sens le plus

élevé du mot. Ce fut lui qui ouvrit les yeux du jeune Heller sur la mauvaise voie qu'on lui faisait suivre; il lui communiqua les trésors de sa bibliothèque. Ce furent les sonates de Beethoven qui firent entrevoir au jeune virtuose comme un nouveau monde jusqu'alors ignoré. Le moment était favorable : le jeune homme commençait à se dégoûter de la carrière de donneur de concerts. Il sentait confusément qu'il ne suivait pas les voies de l'art véritable. Il lut de bons livres, s'initia aux meilleures sources de la musique ancienne, connut les belles œuvres modernes. Il se plut à aimer, à adorer Beethoven, Mozart, Haydn : plus tard, Mendelsshon et Chopin. Le premier, il joua à Augsbourg, dans ses concerts, les œuvres de ce dernier maître; mais, il faut le dire, sans succès. — Chopin ne devait être compris que bien plus tard. Heller s'exerça à la composition : il composa plusieurs morceaux pour piano seul, ou avec accompagnement; il écrivit des lieder sur des textes de Goëthe, Heine, Rückert, Uhland. — Après quelques années passées ainsi, il fit un voyage à Pesth, pour revoir ses parents. Mais il ne tarda pas à revenir dans sa chère ville d'Augsbourg, où il put s'abandonner complétement à ses travaux.

En 1836, il lui tomba sous les yeux un numéro de la *Zeitschrift* (journal) rédigé par Schumann à Leipsig. Celui-ci offrait les honneurs de sa critique aux jeunes compositeurs inédits, et les invitait à lui envoyer de bons manuscrits. Heller avait écrit et publié, pendant ses voyages, cinq ou six airs variés, rondeaux et fantaisies brillantes. Mais, après ses études sérieuses à Augsbourg, il avait écrit un scherzo et trois impromptus (op. 7 et 8) qui étaient d'une tendance bien différente. Il envoya ces manuscrits, avec une lettre, à Schumann.

La curiosité de ce maître fut éveillée; il se fit donner les six premiers ouvrages d'Heller et lui écrivit qu'il était loin de trouver dans ces premiers essais l'élévation de pensée des œuvres 7 et 8. Il combla d'aise le jeune compositeur en lui faisant savoir qu'il avait fait accepter ces deux ouvrages par l'éditeur Kistner, à Leipsig. Heller ne connaissait pas une note de Schumann; il le prenait même pour un écrivain purement théorique et esthétique. Il entretint avec lui une correspondance qui ne cessa que peu d'années avant la maladie qui devait emporter le grand compositeur. Schumann se montra, pour le jeune Heller, plein de bienveillance; il lui prodigua les encouragements. Il fit encore agréer par l'éditeur Kistner une sonate, op. 9, qui n'a jamais été publiée en France. S. Heller a longtemps conservé les lettres de Schumann; malheureusement, il les perdit dans un déménagement et eut le regret bien vif de ne pouvoir les communiquer à madame Schumann, alors qu'elle préparait les éléments d'une biographie de son mari.

En 1837, Kalkbrenner vint à Augsbourg, et daigna jouer, dans un concert, un duo avec Stephen Heller; il lui dit qu'il devrait compléter son éducation de pianiste par quelques années d'études avec lui. Son jeu brillant et élégant plaisait beaucoup, et le jeune Heller le considérait, avec Moschelès qu'il avait entendu à Vienne, comme le plus merveilleux des pianistes. — De son côté, Schumann lui écrivait de bien travailler le piano; il lui affirmait que rien n'était plus important que de se rendre apte à dire ses propres compositions; — que personne ne peut mieux les rendre que l'auteur lui-même, qu'il fallait à tout prix acquérir le mécanisme nécessaire pour traduire ses pensées. — Ces conseils d'une part, — de l'autre l'éloquence toute parisienne de Kalkbrenner qui promettait au jeune vir-

tuose, s'il venait à Paris, de l'aider de ses conseils, de son amitié, de son influence, décidèrent tout à fait Heller à quitter sa chère ville d'études calmes et sereines. Il dit adieu à cette vie si douce, si assurée, si exempte de tout souci.

Ce qui rendit moins amer ce sacrifice, fut la mort du comte Fugger. En le perdant, Heller perdait plus qu'un ami, presque un père, l'homme enfin qui lui rendait le séjour d'Augsbourg inappréciable. Le comte lui avait promis qu'il lui lèguerait sa bibliothèque et ses pianos. Les princes Fugger n'eurent peut-être pas connaissance de cette promesse; leur parent étant mort sans faire de dispositions testamentaires, les héritiers dispersèrent cette riche collection.

Heller partit donc pour Paris, où il arriva dans le cours d'octobre 1838, avec une modique somme et sans autres ressources à espérer. Il alla voir Kalkbrenner, prit deux ou trois leçons de piano, mais fut bien vite obligé de les interrompre. Les conditions imposées par le professeur étaient singulières : payer 500 francs par an, rester cinq ans sous sa direction (cette direction consistait en un examen mensuel; il déléguait pour maître de piano un de ses élèves), — ne jamais rien publier sans son autorisation, de peur que l'élève ne compromît la renommée du maître.

Les premières années de séjour de notre compositeur à Paris furent douloureuses. C'était une nature fière et discrète, douée d'une insurmontable timidité. Le jeune Heller tenait, en outre, à maintenir avec une sorte de passion la liberté de ses actes et de ses pensées. Il n'échangeait aucune satisfaction de vanité, de gloriole, d'amour-propre contre le sacrifice de son indépendance. Il ne tenait qu'à lui, dès son arrivée à Paris, de se mettre en relation avec des gens influents ou en

passe de le devenir. Ceux qui fréquentaient les cercles où on tenta de l'introduire sont, depuis, arrivés à de hautes positions dans les finances, les ambassades, les grandes fonctions publiques, les arts mêmes. La fréquentation de certains salons de femmes distinguées, dans les premières années du règne du roi Louis-Philippe, était un moyen presque sûr d'arriver à une sorte de notoriété. Distingué de sa personne, doué de qualités aimables, le jeune Heller était sûr d'arriver, s'il eût fait comme les autres. — Il préféra creuser son sillon tout seul, sans appui. Il le creusa, mais lentement et au prix de bien des tristesses. Il aimait l'art pour l'art et non pour les succès qu'il procure. Il était inhabile à réciter les phrases mensongères qui sont de mise dans le monde. Il aimait en tout la simplicité et la droiture. Il n'admettait pas qu'on pût sacrifier ses convictions aux nécessités de situation. Il usa donc peu des gens influents, ne fit que traverser le monde en observateur, et, dédaignant les avis des gens pratiques, s'enferma chez lui pour écrire et pour penser. Les rares tentatives qu'il avait faites pour se produire n'avaient pas été, du reste, de nature à l'encourager. Au moment où il vint à Paris, le goût pour la musique de piano était bien moins développé que depuis une dizaine d'années. Heller avait joué quelquefois en petit comité son scherzo op. 24, ses études op. 16, etc... — Les qualités de cette musique délicate avaient presque toujours échappé aux auditeurs. Heller ne joua plus du tout, et c'est un prodige que ses ouvrages aient pu agir et parler pour lui. Quand un artiste ne paie pas de sa personne, il faut au moins que des amis travaillent pour lui ; ils sont rares les artistes qui ont bien voulu populariser quelques-unes de ses œuvres, et cependant l'œuvre de Heller fourmille de pages admirables, de morceaux à

succès pour l'artiste qui saurait ou voudrait les interpréter!

Le pianiste Charles Hallé, jadis établi à Paris, où il était extrêmement aimé et apprécié, fut un des rares artistes qui osèrent jouer en public de la musique de Heller. M. Charles Hallé perdit une partie de sa clientèle à la suite des événements de 1848 et se fixa à Londres, où il occupe une éminente position artistique. C'est un admirable pianiste et un grand musicien. Il joua non-seulement de petites pièces de Heller, mais encore le *Caprice symphonique*, op. 28 (1).

Quoi qu'il en fût, sans que l'auteur ait concouru à son propre succès, sa musique a fait son chemin dans le monde; elle est aujourd'hui toute publiée en Allemagne, en Angleterre et en France. Le moment semble venu de jeter un coup d'œil d'ensemble sur une œuvre considérable qui sera de plus en plus appréciée, et qui laissera une trace durable dans l'histoire de la musique.

II

Heller a composé une œuvre au moins aussi considérable que celle de Chopin. Sauf le concerto, le trio, la mazurka, il a abordé les mêmes genres. — L'étude, le prélude, la sonate, le scherzo, l'impromptu, la ballade, le nocturne, la valse, la tarentelle, la polonaise sont des formes qui lui sont familières.

(1) On doit mentionner aussi parmi les rares artistes qui ont tenté de populariser la musique de S. Heller, l'éminent professeur M. Lecouppey, qui, le premier entre ses collègues du Conservatoire, a introduit les œuvres du compositeur dans l'enseignement autorisé.

En chacun de ces genres, il a été même plus fécond que Chopin.

Comme lui, il appartient à une nationalité sympathique à la France, à une race remarquable par ses aptitudes musicales. Chopin est slave, Heller est hongrois. Hâtons-nous de dire cependant que sa musique, tout allemande, ne se ressent pas de cette origine. Nous avons vainement cherché, dans ses nombreuses compositions, l'empreinte originelle de la race, le coloris tout particulier des chants populaires de la Hongrie, ou tout au moins un écho de ces chants tsiganes qui sont si répandus dans ce pays et qui se distinguent par une saveur si singulière et si pénétrante. C'est tout au plus si, dans quelques pièces de l'*Album dédié à la jeunesse*, on en trouve un léger souvenir. L'empreinte s'accentue davantage dans une des *phantasies Stücke* dédiées à Madame Berthold Damcke. Nous la trouvons complète, pourtant, dans une très-belle polonaise sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

Comme Chopin, Heller n'a guère écrit que pour le piano. Comme lui, il a presque tout tiré de son propre fond et, sauf en ses premières œuvres de jeunesse, il n'a pas cédé à cette tentation qui portait les pianistes du temps à montrer leur virtuosité en traitant plus ou moins brillamment des motifs d'opéra.

Comme Chopin, c'est un rêveur, un poëte, un mélancolique. Comme lui, il a horreur de la banalité; sa forme est exquise, sa pensée toujours noble, et, cependant, Chopin a conquis une brillante renommée qui n'a pas encore fait cortége à Stephen Heller.

Cherchons un peu les causes de ces destinés si différentes. Nous les trouverons dans les circonstances d'abord, en second

lieu dans certaines différences de caractère entre les deux talents.

Chopin venait en France au moment où les sympathies pour la Pologne étaient à leur comble. Sa destinée se reliait en quelque sorte à celle d'une nation malheureuse. Aux cœurs sensibles et aux imaginations vives, il apparaissait couronné de l'auréole des martyrs; il offrait l'attrait mystérieux qui s'attache à tous ceux qui viennent d'un pays lointain. Chopin tombait en plein romantisme et sa vie était un roman. Un amour brisé, une patrie perdue, les amertumes de l'exil, une santé si frêle que sa vie ne semblait plus qu'un souffle, — il n'en fallait pas davantage pour émouvoir ces belles duchesses qui s'honoraient d'être ses élèves et qui se pressaient autour de son piano, alors qu'il consentait à laisser errer ses doigts sur les touches sonores. Sa mort même fut poétique et aida à sa renommée. Ce lit couvert de fleurs, ces grandes dames pleurant à son chevet, cette âme s'envolant comme un souffle aérien de ce corps auquel elle tenait à peine, c'était déjà une légende; toutes ces circonstances donnaient à la musique de Chopin une vogue et une notoriété inouïes. Tout le monde voulut avoir été élève de ce maître, qui en avait eu si peu. Chacun voulut jouer de sa musique, quoique bien peu en comprissent et en pénétrassent le sens intime.

Cette musique avait, du reste, tout ce qu'il fallait pour plaire à cette époque de romantisme : Chopin était un des grands désespérés du siècle. Ses accents avaient quelque chose de profondément tragique et, comme sa douleur était vraie, elle trouvait facilement un écho dans les cœurs. Il y a ceci à noter encore : Chopin était du grand monde. Son désespoir était plein de distinction et d'aristocratie ; sa musique était de mise dans

les salons. Disons-le cependant : ce que le public comprit le mieux tout d'abord, ce ne furent pas ses œuvres capitales, ce furent ses petites pièces faciles et néanmoins exquises, ses mazurkas, ses valses, quelques nocturnes ; le reste suivit, et les pianistes amoureux du succès s'aperçurent bientôt que les grandes œuvres de Chopin étaient de nature à faire valoir leur virtuosité. Dès lors la vogue fut immense.

Heller n'atteignait peut-être pas la grande individualité artistique de Chopin, mais sa musique méritait d'être classée à un rang très-rapproché de celle de l'illustre maître. Comment se fait-il que justice lui ait été si tardivement rendue?

Nous venons de l'expliquer en partie : Heller était venu obscur à Paris et y avait vécu obscur ; il n'exécutait pas sa musique ; il n'avait pas de légende ; mais il y a une autre cause qui tient au caractère propre de ses compositions. A un moment où le public était avide de virtuosité, Heller avait déclaré la guerre à la virtuosité. Jamais il ne voulut sacrifier à cette fausse déesse ; dans sa musique, il ne demande rien ou presque rien à l'effet extérieur, tout au sentiment. De plus, c'est un mélancolique, mais ce n'est pas un désespéré. Sa douleur est discrète ; elle fuit les grands éclats.

La musique de Chopin a quelque chose de dominateur qui s'impose ; la musique de Heller, toute distinguée qu'elle soit, est plus retenue et plus modeste. C'est la musique du foyer, celle qui convient aux heures de recueillement et d'épanchement familier ; le moment viendra où, sans être égalée à celle de Chopin, elle sera aussi populaire et certainement plus accessible.

III

L'œuvre de Stephen Heller se compose d'environ 150 numéros, dont plusieurs correspondent à des recueils assez considérables. Chez Heller, comme chez la plupart de ceux auxquels il a été donné de fournir une carrière artistique assez longue, on remarque, non pas une succession de styles différents, mais pour ainsi dire des manières différentes d'un même style. Bien peu ont échappé à ces transformations qui procèdent d'une loi de nature.

Dans la première partie de sa carrière musicale, le compositeur cherche sa voie; il est obligé pour se faire connaître, de céder aux exigences du jour, de traiter en forme de fantaisies ou de simples variations les thèmes ou mélodies à la mode. Il désire cependant être lui-même, il hasarde de temps à autre un caprice original, un impromptu, une pièce caractéristique; l'artiste de talent s'y révèle; mais le style n'a pas encore toute sa fermeté, l'individualité ne s'affirme pas d'une manière complète : ce ne sont que les promesses de l'avenir.

Mais voici que bientôt l'artiste arrive à la pleine possession de lui-même. On voit éclore une riche moisson d'œuvres ciselées avec un goût parfait. La pensée est nette; les développements sont sobres. Le style s'affermit; il s'accuse, il revêt une originalité propre. C'est l'époque féconde; c'est l'été de la vie. Les œuvres de ce moment fortuné ne sont pas toujours celles que l'auteur préfère; ce sont presque toujours celles que l'avenir sanctionne.

Quand arrive l'automne de la vie, les idées n'ont plus la fraîcheur de la jeunesse, la force, la précision, la fermeté de l'âge mur; les grands artistes alors se laissent aller volontiers à la tentation de chercher de nouvelles formules, d'explorer l'inconnu.

Heller n'en est pas encore là; il n'a pas eu *ses trois styles*, il n'a pas parcouru le cycle entier du dévéloppement artistique; mais son œuvre est assez considérable pour qu'on puisse en aborder fructueusement l'étude.

L'œuvre d'un artiste à ses débuts ne peut être l'objet d'une monographie sérieuse. Que de fois à des promesses brillantes a succédé la plus ingrate stérilité! Que de fois n'a-t-on pas vu des talents humbles et modestes grandir jusqu'au génie!

Quand l'artiste, au contraire, a dépassé le printemps de la vie, donné sa moisson, son œuvre est intéressante à étudier: c'est un tout en quelque sorte organique. On peut l'analyser, discerner les éléments qui l'ont formé, indiquer dans quelles proportions ils se sont combinés, lui assigner un rang dans l'histoire de l'art.

IV

Stephen Heller procède avant tout de Mendelssohn, et cependant il a un style à lui, une originalité propre. Ceci demande à être expliqué.

Le grand éducateur musical de notre temps est Mendelssohn; aucun musicien n'a échappé à son influence, et ceux-là même

qui visent à l'originalité la plus grande laissent entrevoir partout la marque puissante de ce grand génie. Schumann, qui tint après lui le sceptre de la musique en Allemagne, en procède immédiatement, et les compositeurs qui aspirent en ce moment à une haute situation musicale en Europe, Raff, Brahms, Rubinstein sont en quelque sorte ses disciples (1).

Mendelssohn avait toutes les qualités requises pour jouer le rôle de grand pontife de la musique qu'avaient jouée avant lui Sébastien Bach et Hændel. Sa personnalité était très-correcte et très-digne ; ses vertus domestiques imposaient le respect ; il était riche ; ses relations étaient immenses ; par suite de sa situation exceptionnelle de fortune, il avait pu amasser en lui des trésors d'instruction littéraire et musicale et devenir le musicien le plus lettré, le plus instruit de son temps. Il pratiquait son art avec la ferveur du prêtre qui accomplit les actes de son ministère ; il n'en parlait qu'avec les formules d'un pieux respect, il ne livrait à la publicité que des œuvres amenées par lui à la perfection, et, s'il sortait de sa tombe, il désavouerait la publication de ses œuvres posthumes. Il avait un scrupule infini de la forme : ses moindres lieder sont aussi travaillés, aussi finement ciselés que ses œuvres de grande haleine.

Ses compositions étaient accueillies par le public avec une faveur qui ne se démentit presque jamais. Les artistes étrangers venaient recevoir, aux concerts de la Gevandhaus, qu'il dirigeait, la consécration de leur réputation musicale. Les plus grands lui demandaient des conseils.

(1) En ce qui touche la musique dramatique, l'influence de Weber a été plus prépondérante. Meyerbeer procède de Weber, ainsi que Wagner. Chez nous, Gounod se rattache davantage à la tradition de Mendelssohn.

C'était bien là un rôle de pontife qu'il jouait, sans que personne cherchât à contester ses droits. Il n'y eut plus après lui de personnalité aussi haute : Schumann était une organisation trop incomplète pour hériter de toute son autorité : celui qui devait sombrer dans la folie ne pouvait aspirer à ce rôle de calme et puissant dominateur.

Mendelssohn justifiait-il cette grande situation par une originalité extrême qui fît de lui un révélateur, le prophète d'un ordre nouveau ? Tentons de définir ce qu'il faut entendre par l'originalité dans les arts. Le premier qui imagina de tracer des signes sur le sable, de pétrir l'argile entre ses doigts pour reproduire les formes qui avaient frappé ses yeux ; le premier qui essaya d'imiter, soit avec sa voix, soit par quelque moyen mécanique le chant des oiseaux, — celui-là fut le premier artiste, le plus original de tous, et encore eut-il un maître, la nature, qu'il cherchait à reproduire. Ceux qui vinrent après lui perfectionnèrent ses procédés, mirent, sans doute, quelque chose d'eux-mêmes dans leur œuvre ; mais, dans cette œuvre, il y avait ce qu'avait trouvé le premier inventeur. Il en fut toujours ainsi. Haydn et Mozart procèdent des maîtres italiens ; Beethoven procède d'Haydn et de Mozart.

De même, Mendelssohn profita de tout ce qu'avaient fait ses devanciers. Il amalgama ce qu'il y avait de plus rigoureux dans Bach avec ce qu'il y avait de plus romantique dans Weber, et, pourtant, malgré ce qu'en a dit M. Fétis, il se créa un style, un style auquel il mit son empreinte, qui est bien à lui, et qui n'est ni le style de Bach, ni le style de Weber. L'originalité d'un artiste est faite, pour partie, de l'originalité des artistes qui l'ont précédé. C'est ainsi que le chimiste forme de nouveaux corps avec des éléments déjà connus. Seulement la personna-

lité de l'artiste joue ici un grand rôle ; c'est cette personnalité qui imprime à l'œuvre un caractère tout particulier. Le caractère de l'artiste est-il calme, son esprit est-il contemplatif et rêveur, ce caractère se retrouvera dans son œuvre ; son tempérament est-il fiévreux, emporté, son âme est-elle impressionnable, cette impressionabilité vous en retrouverez le signe dans ses compositions. Le milieu, aussi, a son importance. Les productions artistiques n'auront plus le même cachet selon qu'elles verront le jour en des temps calmes ou en des temps troublés, au sein d'une vie sociale paisible et bien réglée, ou au cours d'événements qui rendent l'existence complexe et difficile.

Cette théorie demanderait de longs développements. Bornons-nous à nous résumer et à dire : Dans l'œuvre d'un grand maître, il y a trois catégories d'éléments à discerner : d'abord les éléments qui concourent à former le style. Les plus nombreux proviennent de la tradition ; quelque habile que soit la combinaison, on peut toujours arriver à discerner ce qui est traditionnel de ce qui est propre à l'auteur. Il y a ensuite les éléments qui proviennent du tempérament de l'artiste, ce sont là les véritables facteurs de l'originalité, ceux qui la constituent ; car, pour la troisième catégorie d'éléments, ceux qui naissent du milieu et des circonstances extérieures, ils se subordonnent généralement au caractère propre de l'individu qui voit les choses d'une façon relative : tel reste calme dans un milieu troublé ; tel se trouble au moindre incident, au sein du milieu le plus paisible.

Si nous appliquons cette théorie à Schumann, nous pourrons en vérifier l'exactitude. Le style de ce maître procède de la tradition, de celle qui, par Mendelssohn, remonte à Weber, à Bach et au delà. On peut discerner les éléments dont s'est

formé son style; mais ce qui fait surtout son originalité, c'est son tempérament, tempérament mal équilibré, mal pondéré, qui le pousse parfois aux inspirations les plus sublimes, et qui, d'autres fois, le maintient dans des régions où l'air manque, où la voix est étouffée, où la pensée ne revêt même pas une forme perceptible. Schumann nous apparaîtra un jour resplendissant de lumière, le lendemain plongé dans l'ombre la plus désolante. C'est une des figures les plus curieuses qui puissent tenter la plume d'un biographe ou d'un critique. Sa vie fut un roman, et le roman finit de la façon la plus lamentable. Schumann est pourtant une des grandes figures de l'art; il a exercé, il exerce, il exercera longtemps une grande influence.

Si nous avons parlé de Mendelssohn et de Schumann à propos de Heller, c'est qu'il nous paraissait difficile de parler de ce dernier sans parler des deux grands maîtres à la tradition desquels il semble se rattacher. Un fait curieux à noter, cependant, est le suivant : lorsque S. Heller communiqua ses premiers essais à Schumann, celui-ci fut frappé de certaines analogies qui existaient entre sa musique et celle du jeune maître. Or S. Heller ne connaissait alors pas une note de la musique de Schumann qu'il prenait pour un pur critique. Mais c'est surtout de Mendelssohn qu'il procède comme style; ce n'est guères que comme tendances qu'il nous semble avoir certaines affinités avec Schumann; du reste, cette filiation artistique une fois reconnue, hâtons-nous d'ajouter que le style de notre compositeur est loin d'être une copie; il est empreint, au suprême degré, de la vraie originalité, celle qui naît du caractère et du tempérament.

V

On trouve dans le catalogue des œuvres de Stephen Heller, publié à Leipsig (1868), complété jusqu'à la présente année 1876, une série d'une quarantaine de morceaux d'une nature toute particulière : ce sont ceux que l'auteur n'a pas tirés de son propre fonds, mais du fonds d'autrui, des caprices, des rondos, des improvisations, des variations sur des airs d'opéra ou des mélodies en renom. Il y a tout un classement à faire parmi ces œuvres : les unes sont des produits de la jeunesse : l'artiste n'ayant pas encore conquis son style, ne se croyant pas assez sûr de lui-même, s'essaie timidement sur les idées d'autrui. C'est le seul moyen de se faire connaître, de prendre rang, sauf plus tard à se révéler sous un jour plus personnel. Il faut se rendre compte des circonstances particulières qui poussent les artistes, même les plus grands, à publier des compositions de cette nature. Le goût de la musique est universellement répandu ; mais il est loin d'être épuré ; le gros public accueille plus volontiers des productions légères, des broderies sur un thème qui a flatté son oreille, que des œuvres austères savamment combinées. Ces œuvres, quand elles se produisent, ne sont recherchées que d'un petit nombre d'adeptes. Pour qu'un éditeur risque l'impression de semblables compositions, il faut qu'il s'approvisionne, auprès de l'auteur, de toute une série d'opuscules dans le goût du jour, menue marchandise qui l'indemnisera

de ses frais, parce qu'elle est d'un écoulement facile. Ce n'est que lorsque le nom de l'artiste est fait, qu'il a acquis une notoriété qui s'impose, que les éditeurs lui permettent enfin de suivre sa voie, de ne plus faire au public des concessions qui lui sont pénibles. C'est ainsi que les plus grands maîtres, Beethoven et Mozart, ont dû livrer à la publicité des œuvres secondaires, tels que rondos, airs variés dont s'accommodait fort bien le public et qui servaient à faire passer les chefs-d'œuvre.

Heller n'a pas échappé au sort commun. Il a été amené à composer, sur les opéras en vogue d'Auber, d'Halevy, sur le *Déserteur* de Monsigny, le *Désert* de Félicien David, le *Prophète* de Meyerbeer, les mélodies, alors très-prisées, de Reber, et cela sur la commande des éditeurs, des caprices, des impromptus, des variations qu'il regrette peut-être aujourd'hui d'avoir livrés à la publicité, mais sans lesquels il n'eût peut-être pas pu faire passer ses œuvres originales. Beaucoup de ces morceaux, cependant, sont charmants, et, dans tous, se révèlent l'élégance et la distinction qui font le charme du talent de S. Heller.

Il en est, parmi eux, qu'il ne doit pas regretter trop amèrement, parce qu'ils répondent à une sympathie personnelle. Ce sont ceux qui lui ont été inspirés par des maîtres pour lesquels il a toujours professé une sorte de culte, Schubert, Mendelssohn, Beethoven.

Les mélodies de Schubert sont une mine féconde où l'on ne saurait trop puiser ; ce n'est pas un travail dont il faille rougir ni se lasser que celui qui consiste à tirer de cet écrin inépuisable les perles sans prix qu'il renferme, et de pouvoir dire au public : Écoutez ! Cela est si beau que, sous quelque forme

qu'on vous le présente, ce sera pour vous un enchantement. Non ! Heller n'a pas fait un travail stérile en écrivant une dizaine de caprices sur les plus célèbres mélodies de l'illustre maître et en publiant un album de trente lieder, transcrits avec une merveilleuse sagacité.

Mais ce que nous devons signaler surtout à l'attention de nos lecteurs, ce sont certains morceaux inspirés par Mendelssohn. Nous ne parlerons pas des caprices secondaires sur des mélodies de ce compositeur (op. 67 et 72), nous arrivons de suite à trois œuvres qui nous semblent d'une importance capitale : nous voulons parler des œuvres 69, 76 et 77.

L'œuvre 69 est intitulée : *Fantaisie en forme de sonate* sur un chant populaire (*es ist bestimmt in Gottes Rath*). En prenant pour motif le sujet très-simple de ce lied, sans jamais l'abandonner, en l'adaptant, au moyen de simples artifices de rhythme, à la forme de l'andante, du scherzo, du finale, Heller a écrit une œuvre très-intéressante, très-belle, et dans laquelle il a tellement fait abstraction de son propre style pour n'employer que celui de son modèle, qu'il serait très-facile de présenter, à un auditeur non prévenu, le morceau comme étant un morceau de Mendelssohn.

Même remarque pour l'œuvre 76, caprice sur des thèmes de l'opéra *le Retour de l'étranger*, qui est d'un degré supérieur encore, et du meilleur Mendelssohn.

Dans l'œuvre 77, *Saltarelle*, sur un motif de la quatrième symphonie, Heller a mis davantage du sien. Cs morceau, néanmoins, forme avec les deux précédents, un ensemble digne de la plus grande attention.

Heller s'est essayé à un travail de même nature dans ses belles études sur *Freyschutz*. C'est bien là du style de Weber,

et du plus beau. Le compositeur s'est merveilleusement approprié la manière et jusqu'aux traits de ce maître, et il a fait une œuvre (op. 127) qui devrait servir de type à tous ceux qui croient pouvoir se permettre d'*illustrer* (le mot est à la mode) les œuvres immortelles des maîtres.

Dans les œuvres 130 et 133, l'auteur a employé le même système pour Beethoven. Dans l'œuvre 130, il a pris pour motif de trente-trois variations, celui qui avait déjà servi à Beethoven pour une œuvre analogue ; dans l'œuvre 133, il a varié l'admirable motif de l'andante, de la sonate en *fa mineur*. Ces deux œuvres demandent, pour être interprétées, un exécutant de premier ordre. Elles se distinguent par une connaissance très-approfondie du style de Beethoven, dont un grand nombre d'œuvres sont mises à profit pour servir, au moyen d'artifices de rhythme et d'harmonie, de formules à certaines variations. Ces deux œuvres sont des plus remarquables, et nous admirons là encore le talent avec lequel Heller s'est tiré d'une entreprise dangereuse.

VI

Quoique Heller professe une prédilection très-particulière pour les petits cadres, les tableaux de genre et de sentiment, il a composé des œuvres de grande haleine, et il y a manifesté tant d'aptitudes que nous nous demandons par quel concours de circonstances ou de nécessités, ce beau talent n'a pas plus souvent déployé ses ailes et plané sur les grands horizons.

Nous avons plus d'une fois manifesté nos préférences pour

cette magnifique forme musicale qui a nom *sonate*, et qui est celle de toutes les grandes œuvres, depuis la simple sonate de piano jusqu'à la symphonie. Elle a cela de particulièrement fécond que chaque partie peut en être détachée pour servir de cadre à des œuvres étendues, de telle sorte que l'andante, le scherzo, le rondo, développés séparément, constitueront des œuvres où le compositeur saura déployer les ressources les plus variées. Voyons ce que Heller a réalisé, en traitant la sonate et ses dérivés.

La première sonate (op. 9), écrite dans un style très-tendu et qui ne nous paraît pas suffisamment mélodique, n'a été publiée qu'en Allemagne, à Leipsig ; lorsqu'il la composa, l'auteur l'envoya morceau par morceau à Schumann. Tout en y reconnaissant les germes d'un vrai talent, l'illustre compositeur-critique fit ses réserves sur cette œuvre, dont il publia, du reste, l'analyse dans son journal.

La sonate op. 65 est écrite d'une main très-sûre. Le style est ferme et serré, tout est élevé dans cette œuvre. Mais les mélodies ne sont pas suffisamment pénétrantes ni variées. Dans le premier morceau, le motif est plutôt une formule qu'un chant, formule à laquelle l'auteur reste fidèle jusqu'à la fin. Les développements sont d'une rare sagacité ; mais le style est haletant et le caractère général trop sombre. La ballade qui sert d'andante rentre dans le même ordre d'idées ; l'intermezzo ne s'en éloigne pas non plus ; on retrouve dans le trio la formule même qui détermine le premier morceau de la sonate. Le meilleur morceau nous semble l'épilogue, qui se distingue par des qualités énergiques. Telle est notre impression au sujet de cette œuvre, remarquable à plus d'un titre, mais dont le défaut capital nous paraît être une trop grande uniformité de style.

La troisième sonate (op. 88) est moins serrée de style, moins développée; mais il se dégage de toutes ses parties un charme pénétrant, qui nous fait dire que c'est là une des meilleures inspirations de Heller. Le premier morceau est extrêmement mélodique; l'auteur y a introduit un développement qui ne trouve en général sa place que dans le concerto; c'est une sorte de cadence qui prépare la conclusion. Mais ce procédé est employé avec tant de discrétion qu'il ne change pas le caractère du morceau. — Le scherzo oscille entre un rhythme à trois temps qui a quelque affinité avec celui de la tarentelle et un rhythme à trois temps plus accentué. L'effet produit est charmant. L'allegretto, très-sobre de développements, est d'un caractère mélancolique plein de poésie. Le final, très-court, brille par la gaieté et l'entrain. Ces différences de teinte entre les diverses parties de la sonate produisent un heureux effet et soutiennent jusqu'au bout l'attention.

Heller a publié quatre scherzi. Le premier (op. 8), dédié à Robert Schumann, est un morceau écrit avec soin et pureté, qui indique des tendances élevées, révèle un compositeur d'avenir, mais qui est inférieur aux œuvres de même nature qui lui ont succédé.

L'œuvre 24, dédiée à Liszt, est pleine de fraîcheur, de jeunesse, d'originalité. C'est bien là une œuvre écrite au printemps de la vie, où tout est lumineux et souriant. Le scherzo *fantastique* (op. 57) appartient à un ordre d'idées plus troublé. C'est là une œuvre qui ne dément pas son titre. Heller a trouvé des accents d'une extrême originalité. Toute la première partie se distingue par une science des rhythmes peu commune et des oppositions de nuance saisissantes. La partie intermédiaire est tout à fait étrange; en étudiant l'ensemble du morceau, on se

prend à regretter qu'il n'ait pas été écrit pour l'orchestre. Il y a là matière à une remarquable transcription orchestrale.

Le quatrième scherzo (op. 108) est exclusivement du domaine du piano. C'est une œuvre aimable qui peut rivaliser avec les bonnes inspirations de Chopin en ce genre.

Nous arrivons à des compositions qui doivent être signalées d'une façon toute spéciale : nous voulons parler des grands caprices, pièces d'une facture qui n'a pas de précédent. Dans ces remarquables productions, Heller se révèle avec des qualités qui lui sont particulières, une originalité qui est bien à lui, des procédés qu'il ne doit à personne.

Le caprice op. 27 débute par une admirable introduction du caractère le plus élevé et le plus grandiose. Le presto est étourdissant de verve, et, quoique le caractère mélodique ne soit pas extrêmement saillant, lés développements sont si ingénieux, les effets si piquants et si inattendus, que l'intérêt ne languit pas un seul instant.

Le *Caprice symphonique* (op. 28) est conçu sur un plan très-étendu. Les traits sont brillants, les chants d'une distinction extrême, les développements sont conduits avec une habileté qui n'exclut jamais l'inspiration. Ce long morceau se termine en majeur par un beau chant à la Mendelssohn, qui s'épanouit dans une coda éblouissante. Au temps où Charles Hallé joua en public ce beau morceau, l'éducation musicale du public ne le mettait pas encore à même d'en saisir toute la valeur.

Le *Presto capriccioso* (op. 64) est presque aussi développé, mais dans un genre totalement différent. Rien de plus ingénieux que ce charmant morceau qui fourmille de chants suaves, de traits délicats, d'inspirations poétiques. C'est une merveille d'un bout à l'autre.

Le *Caprice humoristique* (op. 112) est moins longuement traité. Le mezzo canto est un peu décousu; mais la première partie, reproduite à la fin avec de légers changements, est pétillante d'esprit et d'imprévu.

La *Fantaisie* pour piano (op. 54) est une œuvre vigoureuse, énergique, une très-belle inspiration. Elle se termine par une coda d'un grand éclat. — Nous aimons moins la *Fantaisie caprice* (op. 113), qui n'a pas la même fermeté et, malgré des passages intéressants, est loin de produire le même effet.

Le musicien qui a écrit la sonate op. 88, le scherzo fantastique, les quatre caprices et la fantaisie op. 54 était évidemment doué par la nature pour écrire des œuvres de longue haleine et des œuvres symphoniques. Comment a-t-il été conduit à choisir le plus souvent, pour contenir sa pensée, de petits cadres ? Pourquoi est-il devenu un admirable peintre de chevalet, quand il aurait pu faire de la grande peinture et s'inscrire au rang de ces grands maîtres qui n'ont jamais trouvé de limites assez vastes pour contenir leur génie ? — Ne serait-ce pas là une douloureuse histoire à raconter, celle de bien des artistes rebutés par les difficultés de la vie, réduits à la presque impossibilité de se faire connaître et applaudir, s'ils veulent dépasser un certain horizon et s'ils n'ont pas l'énergie suffisante pour affronter la lutte ?

VII

« Le caractère de Stephen Heller, dit M. Fétis, le porte à la rêverie ; ami de la solitude, il évite le contact pernicieux de la

vulgarité qu'on s'expose à coudoyer, aussi bien dans le salon que dans la rue. Il vit avec sa pensée, avec les poëtes ses amis de tous les jours; il travaille à ses heures et quand l'idée le presse. — Ses rêves ne sont pas toujours mélancoliques, comme paraissent le faire croire l'extérieur de sa personne et sa conversation. Rien ne prouve mieux la variété de ses impressions que la nature très-diverse des morceaux qu'il a composés. Il peint aussi bien l'entrain du scherzo, de la chasse, de la valse que la douce joie pastorale, la désinvolture élégante des arabesques, la pétulance de la tarentelle; la passion ardente à côté de la passion sereine, la fraîcheur du matin et le calme du soir, partout la libre fantaisie. »

Heller a composé un grand nombre de valses; dans les cinq premières œuvres (42, 43, 44, 59, 62), on sent l'influence de Chopin : coupe et développements analogues, même distinction dans la forme, même poésie dans la pensée. Ces cinq valses seraient signées Chopin que personne n'y contredirait; elles iraient aux nues et on les proclamerait des chefs-d'œuvre. Sans accorder cette qualification ambitieuse à un genre de pièce qui n'a jamais eu la prétention de s'élever au sublime, nous dirons que les valses de Heller peuvent soutenir la comparaison avec celles du maître polonais ; le seul reproche qu'on puisse leur faire, si toutefois c'en est un, c'est de trop rappeler un modèle représenté comme inimitable.

Les deux valses (op. 95) dédiées à M. Antonin Marmontel, décèlent un caractère plus personnel, en même temps qu'une tendance plus mélancolique. Ce double caractère s'accentue encore davantage dans les *valses-rêveries* (op. 122), qui sont au nombre de neuf. Ce sont des pièces très-courtes, toutes de sentiment, qui n'ont rien de commun avec la valse que

le rhythme et qui plairont plus aux âmes rêveuses que les brillants morceaux qui sont les premiers en date dans l'œuvre de Heller.

Les douze lændlers qui composent l'œuvre 97 ont une saveur toute particulière. Les pièces de cette nature ne comportent pas un long développement. C'est une forme populaire que certains compositeurs allemands ont traitée avec un rare bonheur. Les lændlers de Heller semblent un souvenir du pays viennois. La pièce n° 7 n'est pas sans quelque analogie avec une pièce de Schubert, qui, lui aussi, affectionnait ce genre de composition. Dans l'œuvre 107, le compositeur a cherché à donner à ses lændlers un plus grand développement ; il est résulté de ce travail un ensemble de pièces d'un caractère élevé et original, mais qui ne correspondent plus à leur titre.

Heller a été plus fécond que Chopin, qui n'a écrit qu'une tarentelle ; il en a écrit sept et une *vénitienne*, qui n'est qu'une variété du genre. La vénitienne op. 52 et la tarentelle op. 53 sont les pièces qui nous plaisent le plus : elles ont l'entrain et la gaîté que comporte la nature de l'œuvre. Dans ses dernières pièces dédiées à Mme Schumann, dans les tarentelles op. 37, Heller a cherché à sortir du moule convenu. Jusqu'à quel point a-t-il réussi ? Il est bien difficile de donner une allure nouvelle, d'imprimer un cachet nouveau à un genre de composition dont la forme est en quelque sorte stéréotypée et consacrée par l'usage.

La polonaise est un genre bien plus élevé que la valse et la tarentelle ; le rhythme est plein de noblesse et permet à la pensée un essor plus énergique. Combien nous regrettons que Heller n'ait composé que trois polonaises (op. 104, op. 132) ! La première se distingue par une allure chevaleresque, à la

fois impétueuse et élégante. Il n'y aurait à reprocher à cette pièce qu'un peu d'incertitude dans le chant du milieu. Mais ce caractère vague fait attendre et désirer la reprise du motif, dont le retour fait beaucoup d'effet. Dans les deux pièces de l'œuvre 132, dans la première surtout, le musicien s'élève à une grande hauteur. La polonaise en *fa mineur* rappelle les plus belles inspirations de Chopin ; il y a, dans cette remarquable composition une fierté d'allure, une précision de pensée, une noblesse de sentiments peu communes. L'auteur a bien rendu le caractère national de cette danse guerrière. Rarement sa pensée s'est élevée à autant d'énergie et d'originalité. La polonaise en *la mineur* n'est pas à la hauteur de cette première pièce, mais elle brille également par un grand caractère.

En résumé, dans ce qu'on est convenu d'appeler musique de danse, valses et polonaises surtout, Heller a osé lutter avec Chopin ; ses cinq premières valses et ses polonaises sont dignes de ce grand et regretté maître.

VIII

Il est difficile de parler d'*impromptu* sans songer aux morceaux délicieux que ce dernier a composés sous ce titre. S. Heller ne s'est pas beaucoup éloigné de la forme adoptée par Chopin : une première partie mouvementée et rapide, un mezzo canto, puis la reprise du motif de la première partie. Les morceaux qu'il a composés dans ce genre comptent au nombre de ses meilleures productions.

Citons l'impromptu op. 84, *allegro vivace* en notes répétées, dites alternativement par chacune des deux mains ; les deux impromptus op. 129, d'un caractère bien plus individuel et d'une teinte poétique des plus suaves. Nous mettrons encore au nombre des impromptus deux *intermèdes* de concert (op. 135), qui sont conçus sur le même plan et sont l'un et l'autre ravissants.

D'une facture différente sont les quatre *phantasies Stücke* (op. 99), dédiées à Mme Damcke, sorte d'impromptus d'un beau caractère. Les deux premières pièces sont des plus intéressantes ; la troisième, en style hongrois, a moins de valeur ; la quatrième, sorte de récit, serait irréprochable s'il n'était coupé deux fois, par un 2/4 un peu écourté, qui n'a pas la même élévation.

IX

Les nocturnes de Heller n'ont pas la valeur des nocturnes de Chopin, qui sont tellement parfaits qu'il y a presque impossibilité à les égaler.

L'auteur, dans ce genre de morceaux (op. 91, 103, 131), a tenté des voies nouvelles. Il est certain que le n° 2 de l'œuvre 91 ne se rapporte en rien aux formules ordinaires. Le n° 1 de l'œuvre 131, le plus joli de tous, est coupé par une sorte de tarentelle très-vive dont l'effet est étrange. Le n° 3 débute comme une polonaise et se termine avec un éclat qui n'est pas dans le style habituel de ce genre de composition.

Comme originalité, nous préférons le n° 3 de l'œuvre 91,

nocturne sérénade, dédié à M[lle] Ninette Falck, composition très-poétique d'un grand effet, mais qui en réalité est une sérénade et une très-jolie sérénade.

Ce dernier titre n'appartient en propre qu'à l'œuvre 56. C'est une des pièces les plus connues du maître; elle est très-développée, pleine de détails piquants et date d'une époque où l'auteur accusait avec beaucoup de fermeté les procédés particuliers qui lui constituent un style bien reconnaissable : une certaine façon de moduler qui donne à sa musique un coloris tout spécial, l'emploi alternatif des deux mains que déjà Mendelssohn avait pratiqué presque à l'état de système, une certaine disposition du chant présenté à l'octave par les deux mains à la fois, etc... — La sérenade de Heller mérite d'être citée parmi ses meilleures productions; mais c'est une œuvre qui s'adresse aux délicats et qui ne serait pas suffisamment appréciée par un public vulgaire.

Dans le genre *ballade*, nous trouvons deux œuvres : l'œuvre 121, trois morceaux dédiés à M. Vincent Adler (*ballade*, *conte*, *Rêve du gondolier*) et l'œuvre 115, trois ballades dédiées à M. Auber. Cette dernière œuvre, d'un caractère un peu sévère, est d'une étude intéressante; mais l'œuvre 121 plaira davantage. La ballade et le conte brillent par une mélodie saisissante, des traits heureux, un cachet poétique. Le Rêve du gondolier, est une composition un peu écourtée, mais pleine de charmes.

Les deux *canzonnette* (op. 60 et 100) ont été composées à un assez long intervalle l'une de l'autre. Nous ne savons pourquoi Heller a choisi cette appellation. La chansonnette italienne est habituellement fort courte et conçue dans un rhythme populaire. La forme adoptée par l'auteur est au contraire, développée et savante. De ces deux œuvres, celle que nous préférons est

la première (op. 60) ; elle est extrêmement intéressante, malgré l'étrangeté du premier motif qui s'annonce d'une façon singulièrement lourde et vague; peu à peu la mélodie s'élève, se dessine. Un des mérites de ce petit morceau est la façon habile dont il est conduit; l'intérêt va croissant, et quand, à la fin, reparaît le motif du début, on ne lui trouve plus le même caractère d'étrangeté. La coda est très-brillante, mais, nous le répétons, il n'y a pas là la plus petite apparence d'une chansonnette.

L'auteur a traité la romance sans paroles dans son œuvre 105, trois pièces très-simples et fort jolies, et dans son œuvre 120 (mélodies), bien supérieure, selon nous, à la précédente. S'il nous est permis de manifester nos préférences, nous indiquerons, dans le recueil, le n° 4, *andante*, d'une élévation très-grande, et les deux pièces 5 et 6, *Demande et Réponse*, qui sont des plus intéressantes.

X

Dans certaines œuvres, les *Promenades d'un solitaire*, les *Bois*, les *Scènes pastorales*,... Heller a voulu exprimer les sensations ou plutôt les sentiments qu'inspire le tableau des champs. Qu'il nous soit permis de revenir sur un sujet que nous avons déjà effleuré au cours de notre notice biographique sur Chopin : l'influence qu'exerce sur les arts la contemplation de la nature. Il y a peu de sujets d'étude plus intéressants.

Les Grecs, nos maîtres en toutes choses, vivant sous un ciel pur, en face d'une mer bleue, baignés dans la lumière, conçurent le plus souvent, du monde extérieur, une idée sereine qui se reflète dans tout ce qu'ils ont produit : leurs statues ont un caractère de majesté tranquille, de beauté chaste qu'on n'a jamais atteint après eux.

Les peuples de l'antiquité vivaient plus rapprochés que nous de la nature; mais tout en l'aimant, ils la craignaient aussi. Pour certains d'entre eux, c'était un être supérieur dont il y avait tout à redouter, un dieu capricieux et mobile, charmant dans ses caresses, mais impitoyable dans ses colères; la nature semblait avoir des passions comme les hommes. Un brillant soleil éclairait-il les collines et les promontoires, une pure brise rafraîchissait-elle l'atmosphère, l'océan venait-il, en cadence, briser ses flots bleus sur le rivage, les anciens voyaient dans la nature une mère heureuse prodiguant à ses enfants le sourire de ses yeux et le parfum de sa chaude haleine. Les nuages, au contraire, couraient-ils sur la vaste étendue, c'étaient les soucis qui obscurcissaient son front. La pluie tombait-elle en masses pressées, c'étaient ses larmes; l'orage grondait-il, la foudre sillonnait-elle la nue, c'étaient les éclats de sa colère.

La nature était donc aussi un être redoutable, et cet aspect avait surtout frappé les vieux poëtes romains, qui chantaient plus volontiers les horreurs sacrées des grands bois, les mystères effrayants des sombres gouffres que les bienfaisantes larmes de l'aurore et la douce sérénité des champs. Virgile seul, à l'entrée des temps nouveaux, envisagea la nature sous son côté le plus riant, sous son jour le plus pur.

Le moyen âge, plein de superstitions et de terreurs, voit

partout le démon, peuple les forêts de fées et d'esprits élémentaires, revient aux plus folles imaginations païennes.

Les modernes ont mieux compris la nature. La science a fait justice de ces hallucinations qui épouvantèrent nos pères ; elle a fait tomber le rideau épais qui dissimulait les véritables contours. Le monde est le théâtre où se joue notre destinée, théâtre où tout vit, tout se meut, tout s'agite, depuis les éléments qui se rapprochent en vertu d'affinités mystérieuses jusqu'à l'homme, la plus intelligente et la plus vive des créatures.

L'écrivain, prosateur ou poëte, décrit la nature dans ses livres ; le peintre la reproduit en l'idéalisant ; le musicien ne peut que traduire, dans sa langue, les impressions qu'il reçoit du monde extérieur. Il n'entre pas dans notre cadre de longuement disserter sur la peinture et de noter les mérites de nos modernes paysagistes. Non seulement ils peignent la nature avec un savoir-faire merveilleux, mais ils savent mettre dans leur toile une pensée intime, un reflet vivant des émotions qu'ils ont ressenties ; leur œuvre nous dit sous quel aspect ils ont vu le monde extérieur, quelle impression a ébranlé leur âme. Mettez deux peintres de génie en face du même site : ils le reproduiront l'un et l'autre ; mais les deux toiles ne se ressembleront en rien. Ce qui déterminera notre impression, ce sera moins le paysage en lui-même que l'émotion éprouvée par le peintre. C'est ce qui fait la différence de l'art avec la photographie. La photographie nous donne la reproduction matérielle, inerte, non vivante. L'artiste est en communion avec la nature : pour lui, elle vit, elle palpite, elle parle ; à son contact, il vibre lui-même, il pense ; il met sa pensée dans sa toile, et la toile vit à son tour.

Le musicien ne peut reproduire la nature; mais il peut nous dire ce qu'il a ressenti à son contact. Chez certains musiciens, la sensation domine; tel Beethoven dans la Pastorale, Weber dans le Freyschütz; chez d'autres, le sentiment.

Chez notre musicien, qui n'est ni un Beethoven, ni un Weber, mais qui, dans de tout petits cadres, a atteint la perfection, le sentiment règne en maître. Voyons comment Heller l'a exprimé dans les œuvres charmantes qu'on appelle les *Promenades d'un solitaire*, les *Bois*, les *Rêveries pastorales,* etc.

En intitulant son premier recueil les *Promenades d'un solitaire*, Heller semble avoir emprunté à Rousseau le titre d'un de ses ouvrages. Cette supposition devient une certitude si l'on remarque que l'œuvre 101 de notre compositeur répond à la même préocupation; elle est intitulée : *Rêveries d'un promeneur solitaire* (J.-J. Rousseau) pour piano (1). Rousseau aimait et comprenait la nature. Il eût voulu passer sa vie dans la contemplation et les paisibles rêveries, au fond des vallées du Jura ou dans quelque île solitaire des lacs de la Suisse; mais son caractère inquiet, sa croyance à des complots imaginaires tramés contre lui ne lui permirent jamais de trouver le repos qu'il souhaitait. Quand sa fin approcha, il chercha un asile à la campagne pour abriter ses derniers jours; il voulait finir au sein de la nature qu'il avait tant aimée. Ses Rêveries sont comme son adieu à la terre. Il y a des choses singulières dans ces Rêveries : parfois Rousseau s'anéantit dans la contemplation de la nature et tourne au panthéisme, témoin le passage de la cinquième Promenade :

(1) En tête d'une Rêverie, op. 58, nous trouvons une épigraphe tirée de l'œuvre du célèbre philosophe.

« Quand le soir approchait, je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac, sur la grève, dans quelque anse cachée : là, le bruit des vagues et l'agitation de l'eau, fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation, la plongeaient dans une rêverie délicieuse, où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et le reflux de cette eau, son bruit continu, mais renflé par intervalle, frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser. De temps à autre naissait quelque faible et courte réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde, dont la surface m'offrait l'image; mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait et qui, sans aucun secours actif de mon âme, ne laissait pas de m'attacher, au point qu'appelé par l'heure et le signal convenu, je ne pouvais m'arracher de là sans effort. »

Mais, le plus souvent, au sein de la nature, Rousseau cause de lui-même et peu du théâtre merveilleux au milieu duquel il promène ses pas inquiets et son âme troublée. C'est en cela que l'œuvre de notre compositeur se rapproche de celle du philosophe genévois. On sent que Heller, dans ses promenades solitaires, s'est inspiré de la nature, ou plutôt qu'elle lui a inspiré une foule d'idées conformes aux tableaux qui se déroulaient devant son imagination. Mais ces idées qu'il a fixées et réunies dans son recueil, on sent qu'il leur a donné leur forme définitive chez lui, devant sa table, au coin de son feu, et personne n'y a perdu. Ce n'est pas de l'aubépine en fleur, du fleuve tranquille, de la cascade jaillissante, de la

neige et des vents que nous entretient le poëte-musicien, mais de lui-même et des impressions qu'il a ressenties en présence de ces scènes réelles ou imaginaires ; et peut-être Heller ne s'est-il pas tant promené que le titre de son recueil pourrait le faire croire : n'est-ce-pas surtout sa pensée qui a voyagé, évoqué les souvenirs de la jeunesse, réveillé des impressions jadis ressenties et restées latentes dans quelque recoin de son cerveau ! Weber, du reste, qui avait si admirablement peint la chasse et ses émotions, les bois et leur « épouvante sacrée », avait-il eu besoin de courir les champs et les forêts pour trouver des accents si vrais et si admirables !

Que S. Heller ait parcouru les sentiers, le bâton du voyageur à la main, ou que son imagination seule ait suffi à la tâche, nous devons reconnaître que les *Promenades d'un solitaire* sont l'expression vraie de sentiments qui sont nés ou ont pu naître au sein de la nature. Tout serait à citer dans cette belle série d'œuvres (op. 78, 80, 89) ; mais, s'il fallait exprimer nos préférences personnelles, nous les donnerions aux n°s 1 et 2 de l'œuvre 78 ; — 2, 3 et 6 de l'œuvre 80 ; — 3 de l'œuvre 89, qui se distinguent par une vigueur d'allure, une netteté et une précision admirables. Le n° 3 de l'œuvre 89, orchestré à la Mendelssohn, ferait une courte mais superbe page instrumentale.

Dans les *Bois*, la sensation semble dominer un peu plus que le sentiment. Ces pièces sont plus descriptives que les *Promenades d'un solitaire*. Cela tient peut-être à ce que, pour peindre les bois, la chasse, il y a certaines formules convenues auxquelles s'est habituée l'oreille, et qui, immédiatement, rappellent l'objet auquel elles correspondent. Ces formules, Heller n'a pas dédaigné de les employer, et c'est peut-être ce

qui donne un caractère plus particulièrement descriptif à ce second recueil.

On ne peut songer aux bois, à la chasse, sans évoquer Weber. Il semble qu'en publiant son œuvre, Heller n'ait pas échappé à l'influence de ce grand musicien. Les *Bois* plairont peut-être généralement moins que les *Promenades d'un solitaire*. La pensée pourtant est plus élevée, l'expression musicale plus puissante. Beaucoup de pièces appelleraient la traduction orchestrale. Notons le n° 1 de l'œuvre 86, plein de mystère et de poésie, le n° 3 énergique et passionné, le n° 6 d'une harmonie si fine et si distinguée, et le beau finale qui rappelle et résume les différents motifs du recueil.

Les diverses pièces de l'œuvre 128 ont des titres : l'*Entrée en forêt*, la *Promenade du chasseur*, la *Fleur solitaire*, le *Retour* sont des inspirations charmantes. Le dernier recueil (op. 136) offre un intérêt tout particulier : l'auteur a songé aux personnages du Freyschütz : *Agathe*, *Max*, *Gaspard*, *Annette*. Il s'est inspiré de certaines situations du livret, et, appropriant son style aux mêmes données, il a essayé, dans une proportion plus restreinte, de lutter avec son illustre devancier. C'était hardi. Nous ne prétendons pas que le tableau de chevalet égale la grande toile du maître, mais il faut reconnaître que Heller a su être intéressant dans des conditions si difficiles.

Il y a d'autres pièces de Heller dans le style pastoral : ce sont trois *Églogues* (op. 92), dédiées à M. Lecouppey, d'un caractère bien fin et bien délicat ; — deux *Scènes pastorales* (op. 50), moins travaillées, moins délicatement ciselées, mais d'une allure très-franche et d'un effet plus sûr ; — des *Bergeries* (op. 106), petites pièces fort originales qu'il serait inté-

ressant de comparer aux *Bagatelles* de Beethoven, si remarquables malgré leur titre modeste.

La pensée de Heller revêt très-volontiers la forme de lied (1). Beaucoup de ses pièces, quel que soit le nom qu'il a cru devoir leur donner, sont bien des lieder dans le sens le plus élevé. Cette forme, tout allemande, est une des plus heureuses qu'on ait imaginées en dehors des formes classiques; c'est un cadre de proportions modestes, mais dans lequel des artistes de génie comme Schubert, Mendelssohn et Schumann ont souvent renfermé tout un drame. L'œuvre 73 de Heller est bien intéressante à ce titre : rien de plus suave que son *Chant du berceau*, de plus dramatique que son *Chant du soldat* et de plus vigoureux que le *Chant du chasseur*. Ces trois petits poëmes sont exquis.

Heller peint volontiers la chasse. Dans ses *Bois*, il n'a eu garde d'y manquer ; il a écrit un morceau de chasse (op. 102) et enfin la *Chasse*, étude caractéristique (op. 29). Ce morceau remarquable a été, pour ainsi dire, la première pièce de Heller que le public ait appréciée et adoptée. Pendant longtemps les amateurs, les artistes même ne connaissaient que la *Chasse*, le reste passait inaperçu. Même encore certaines personnes ne se doutent pas qu'à côté de la *Chasse*, il y a une montagne de belle et charmante musique, où l'auteur a mis tout son cœur, déployé les plus rares qualités inventives, la sensibilité la plus exquise. Heller est l'*auteur de la Chasse*, comme autrefois, en France, Schuberth était l'*auteur de la Sérénade*. On ne saurait

(1) Heller a écrit dans sa jeunesse une cinquantaine de lieder qui n'ont jamais été publiés, ni en Allemagne ni en France.

dire ce qu'il en coûte parfois à un artiste d'avoir composé une pièce à succès : on a jeté vingt ans à la tête de Berlioz sa *Marche des pèlerins ;* c'était un texte commode pour déprécier le reste.

XI

Les dix-huit morceaux qui composent le recueil des *Nuits blanches* (op.82) n'ont aucune prétention descriptive. Ce sont des effusions lyriques, des pièces toutes de sentiment. La forme en est belle et la mélodie presque toujours remarquable.

Les trois recueils que nous venons de citer, les *Promenades d'un solitaire*, les *Bois* et les *Nuits blanches*, feront époque dans l'histoire de la musique, parce que l'artiste a été réellement inventeur. Dans ces pièces la forme est absolument nouvelle : ce n'est pas la romance sans paroles, ce n'est pas le nocturne, c'est une conception tout à fait originale, qui appartient en propre à Heller, comme on peut dire que la romance sans paroles appartient à Mendelssohn. On n'avait jamais rien écrit de semblable avant lui, et si des pièces de ce genre ont été écrites dans ces derniers temps, on peut affirmer que Heller en a été le réel initiateur.

Sous le chiffre d'œuvres 126, Heller a composé, pour le piano, trois *ouvertures* de styles différents, l'une pour un drame, l'autre pour une pastorale, la troisième pour un opéra comique. Il a prouvé par cette tentative qu'il pouvait parfaitement atteindre le style symphonique. De ces trois pièces, celle qui

nous paraît supérieure est l'ouverture destinée à un drame.

Nous allons réunir dans une même étude un certain nombre de pièces, de différentes formes et de diverses dimensions, que l'auteur eût été fort embarrassé de classer lui-même, et auxquelles il a donné des titres très-vagues, ne pouvant faire autrement.

Six feuillets d'album (op. 83).—Nous eussions intitulé *Préludes* ces charmantes compositions très-courtes qui rappellent les meilleurs inspirations de l'œuvre 81 publiée antérieurement.

Pour un Album (op. 110). — Deux morceaux, l'un assez développé, en style élevé, sombre, mais un peu froid, le second très-court : *Allegretto con tenerezza.*

Petit album (op. 134).— Ici nous trouvons la plus grande diversité de genres : une Novelette (titre emprunté à Schumann), un Scherzo, une Romance, une Arabesque, Question, Réponse. Est-ce une illusion du titre? Il nous a semblé que la première pièce (Novelette) rappelait tout à fait le style de Schumann dans ses premières mesures. La Romance est charmante, mais les deux pièces qui nous paraissent les plus intéressantes sont les deux dernières : Question, Réponse. C'est la seconde fois que le musicien emploie cet artifice. L'idée est ingénieuse et l'effet très-heureux, presque saisissant.

Album à la jeunesse (op. 138).—Encore un titre à la Schumann; vingt-cinq pièces en quatre livres, avec des titres explicatifs : vingt-cinq petits joyaux ciselés avec un soin extrême et une rare perfection. La série intitulée *Tziganyi* (les Bohémiens) est particulièrement intéressante.

Feuilles volantes (op. 126). — Cinq morceaux plus développés, d'un caractère un peu vague, mais d'une poésie qui

n'est pas sans charmes. Le n° 3, *fa majeur*, est une pièce tout à fait remarquable.

Deux *cahiers* (op. 114). — Contenant un *prélude* très-beau comme toutes les œuvres de Heller qui portent ce nom; une pièce avec un titre emprunté à Schumann (*kinder-scenen*), charmante et naïve. La troisième pièce (*presto scherzozo*) n'est pas à la hauteur des Scherzi précédemment analysés.

Op. 111. *Morceaux de ballet.* — Recueil très-beau, très-symphonique. Convenablement orchestré, il constituerait un remarquable intermède, surtout si l'on adjoignait comme finale la troisième pièce de l'œuvre 118, qui est, n'en déplaise à l'auteur, un véritable morceau de virtuose, difficile et de grand effet. On pourrait néanmoins l'adapter à l'orchestre; ce serait une excellente conclusion à l'œuvre 111, dont la dernière pièce finit *pianissimo*. Les autres pièces de l'œuvre 118, intitulées *Boutade*, *Feuillet d'album*, sont très-courtes. Le *Feuillet d'album* est une romance sans paroles, d'un joli caractère.

Op. 124, *Scènes d'enfant.* — Encore un titre que le compositeur a emprunté à Schumann, dont les scènes d'enfants sont si connues et si remarquables. Il était dangereux de lutter avec un pareil modèle. On ne saurait méconnaître, cependant, que les *kinder-scenen* de notre compositeur sont intéressantes, mélodieuses, bien rhythmées; l'auteur n'a pas mis de titre à ces pièces, et c'est à dessein. Il n'a voulu que peindre l'enfance en général, sa naïveté, son inconscience, tandis que Schumann, dans chaque tableau, a eu un but précis et déterminé qu'il indique.

XII

Dans le prélude encore, Heller a été vraiment novateur. *Præ-ludium*, morceau qui se joue avant un autre. Autrefois toute fugue était précédée de son prélude. Tantôt le prélude avait une forme vague, comme dans certaines pièces de Hændel; le plus souvent, comme chez Bach, il avait une forme très-serrée; c'était presque une fugue, ou tout au moins un morceau traité en imitation ou en canon.

Plus tard il fut admis qu'avant de jouer un solo, le pianiste devait laisser courir un instant ses doigts sur le piano et, pendant quelques secondes, préparer l'auditeur à l'audition du morceau. Quelques auteurs, Clémenti, Czerny, etc., ont vu là une matière à codifier, à réglementer, et écrivirent des préludes dans tous les tons. C'était là le résultat d'une erreur, puisqu'un prélude dans un ton donné ne s'applique pas nécessairement au caractère d'un morceau écrit dans ce ton.

Les admirables préludes de Chopin échappent à ce système. Mais tous ne sont pas de vrais préludes; les uns sont des études, des pièces complètes; les autres des embryons de morceau, des cartons dont il a profité dans la suite, et dont il a tiré des œuvres plus étendues, qu'il serait facile de désigner.

Heller a fait du prélude un petit morceau court, complet néanmoins dans toutes ses parties, se suffisant à lui-même; il a créé un genre. Citons ses *Arabesques* (op. 49), sa première tentative dans cette voie; ses *Préludes* (op. 79) déjà en progrès sur l'œuvre précédente; enfin, les préludes op. 81, recueil vrai-

ment admirable où tout serait à mentionner. Les pièces intitulées : *Chanson de mai*, *Rêverie*, *Feu follet*, *Arabesque*, *Berceuse*, *Sonnet*, sont de petits chefs-d'œuvre, de goût et de sentiment.

Dans les trois remarquables préludes op. 117, dédiés à M. Niels Gade, Heller a cru devoir s'écarter de la forme habituelle qu'il a adoptée. Ces pièces sont plus développées, et peut-être le titre d'étude leur aurait-il mieux convenu que celui de prélude.

Op. 119, *Préludes à mademoiselle Lili.*—Ici, nous tombons dans l'excès contraire. Ils sont trente-deux en trente-quatre pages. C'est de l'imperceptible comme proportion, et pourtant comme cela est charmant de pensée, délicat de forme, plein d'invention ! Mais combien peu comprendront ce qu'il y a d'art et de véritable poésie dans toutes ces petites pages si finement écrites, et combien, même parmi les admirateurs sincères de Heller, préfèreront les œuvres 49, 79 et 81, moins raffinées, plus corsées et plus vigoureuses !

XIII

Heller a écrit plus de deux cents *études de piano*. C'est un des maîtres les plus féconds en ce genre. Disons cependant que les études de Heller ne ressemblent en rien aux compositions qui portent généralement ce titre ; il n'a pas voulu faire des études *utilitaires*, propres à déraciner certains défauts inhérents à tous les élèves, et à leur donner de l'agilité, du mécanisme. Il n'a

pas voulu, non plus, faire de ces grandes études dont Chopin a posé le dernier modèle. Il a écrit de petits poëmes lyriques, sans penser un instant à quelque but d'école; il a voulu faire d'agréables morceaux, ne rejetant aucun rhythme, aucune harmonie, s'astreignant seulement à ne pas dépasser un certain degré de difficulté, simplifiant la forme et évitant tout ce qui n'était pas absolument nécessaire à l'expression de sa pensée.

Son point de départ a été l'œuvre 16, *l'Art de phraser*, vingt-quatre études, composées librement sans préoccupation d'éditeur; ces études affectent toutes les formes, surtout celle du lied. On y trouve des préludes, impromptus, chansonnettes, romances, églogues, etc. Quand Heller les joua à Paris, elles ne furent pas suffisamment appréciées. Une amie éclairée des arts, Mme Jenny Mongolfier, qui était la première autorité musicale de Lyon, où elle vit très-âgée et retirée du monde, vit par hasard ces études, publiées chez M. Schlesinger; elles la frappèrent, et elle écrivit à Heller pour s'informer de cet auteur inconnu qui avait fait de si charmantes pièces. Depuis, elle fit, dans les limites de ses moyens, tout ce qu'elle put pour populariser l'ouvrage. Mais elle éprouva des résistances.

Le succès vint cependant, et, avec le succès, les éditeurs. On *commanda* des études à l'auteur, et c'est ainsi qu'il lui fallut écrire les vingt-cinq études de l'œuvre 45 pour faire introduction à l'œuvre 16; puis l'œuvre 46 pour préparer aux études de l'œuvre 45, et enfin l'œuvre 47 pour servir de prologue à l'œuvre 46. Il lui fallut composer trois ou quatre études par jour, retrancher des passages que l'éditeur toruvait trop *savants* ou trop difficiles, en ajouter d'autres... — Eh bien! ce furent ces études qui, pendant longtemps, eurent le seul, le véritable succès. Heller était cité comme un agréable compositeur d'é-

tudes; le reste ne comptait pas. — Ces études sont une source de revenu pour les éditeurs, pendant que certaines compositions où Heller a mis toute son âme et tout son talent restent inconnues sur les rayons. — Après trente ans, un professeur de piano du Conservatoire de Vienne (M. Hans Schmit) vient de publier un travail de bénédictin sur toutes les études; il y a ajouté les préludes op. 81 et l'œuvre 138, il a classé les deux cent quatre pièces dont se composent ces recueils, indiqué l'ordre d'après lequel il faut les travailler, en les déclarant indispensables pour l'art du piano moderne.

L'op. 90, *Nouvelles études*, appartient à un tout autre ordre d'idées que les œuvres 16, 45, 46, 47. Heller ne les a pas faites sur commande. C'est une série de morceaux qui rappellent les *Promenades d'un solitaire*, dans un ordre d'idées tout à fait élevé. Depuis les premiers qui peignent l'enfant mutin égaré dans les bois, jusqu'aux derniers qui peignent les souffrances de l'âge mur, le côté dramatique de la vie, l'inspiration ne faiblit pas, et, sans l'avoir voulu, Heller a peut-être écrit là une de ses œuvres les plus personnelles et les mieux inspirées.

Op. 125 : Vingt-quatre *Nouvelles études d'expression*. — C'est dans l'ordre d'idées des *Préludes à Lili*. C'est de l'infiniment petit, du plus charmant et du plus délicat. La dernière pièce : *la Leçon de piano*, avec l'exercice des cinq doigts et le souvenir de Cramer, est une des plus aimables fantaisies que l'on puisse imaginer.

Heller a écrit des études séparées, op. 96, op. 116. Dans l'étude op. 96 il a, contre ses habitudes, sacrifié à la virtuosité. Des deux études de l'œuvre 116, nous préférons la première, qui déborde de sentiment et de poésie.

XIV

Dans cette rapide analyse de l'œuvre de Heller nous avons dû négliger bien des morceaux. Il en est qu'il serait injuste de passer sous silence, notamment les douze pièces écrites avec le violoniste Ernst, sous le titre de *Pensées fugitives*, qui sont charmantes. — Nous donnons, du reste, à la fin de cette étude, la liste complète des compositions de Heller. Ce catalogue permettra de juger de l'importance du monument et inspirera à plus d'un le vif désir d'en connaître les détails.

XV

Le troisième style d'un artiste consiste quelquefois dans l'exagération de certains procédés pour lesquels il se passionne.

Dans les premiers temps de sa carrière artistique, Heller a écrit des morceaux assez développés. Il en a même écrit depuis. Il y a aujourd'hui chez lui une tendance à restreindre les proportions de ses œuvres. Il s'est, sans doute, aperçu avec effroi que, pour maintenir l'attention du public pendant toute l'étendue d'un concerto, d'un caprice longuement traité, voire même d'une sonate, il ne fallait pas s'abstraire trop longtemps dans l'idée pure, mais flatter de temps à autre l'oreille en usant des ressources matérielles qui font briller l'instrument, avoir re-

cours, en un mot, à la *virtuosité*. Or, Heller n'aime pas la virtuosité. Là où la virtuosité apparaît trop, pense-t-il, le penseur s'efface ; — donc pas de virtuosité.

Il y a du vrai dans cette manière d'envisager l'art. Il est évident que si l'on s'attache trop à l'effet matériel, on néglige la pensée. Mais est-il absolument sage de renoncer à tout jamais à ce procédé ? Un pianiste devra-t-il proscrire impitoyablement le trait brillant, le *passage*, comme disent les Allemands ? Il est certain qu'une certaine école, qui tend à disparaître, en avait abusé au point d'étouffer la pensée sous les ornements, en admettant toutefois qu'il y eût une pensée cachée.

Le trait, cependant, peut être mélodieux par lui-même ou, encore, accentuer, sous-entendre, rappeler une pensée déjà émise. S'il est bien rhythmé, symétrique, n'est-il pas un repos pour l'auditeur, un temps d'arrêt qui lui permet, pendant que son oreille est doucement caressée, de méditer l'idée première du compositeur, d'en prévoir, d'en attendre le retour ; et combien de traits délicieux de Hummel, de Field, de Chopin ne sont pas eux-mêmes de véritables mélodies !

En supprimant, de parti pris, tout ce qui touche à ce genre de virtuosité, on en arrive fatalement à diminuer les proportions de l'œuvre, car l'oreille ne pourrait longtemps se complaire en des œuvres de longue haleine où il n'y aurait jamais un instant de repos ou de détente.

Nous savons bien que la grandeur n'est que chose relative, que tout est affaire de proportions, de symétrie, que la beauté peut résider aussi bien dans une symphonie que dans un lied et qu'un tableau de Meissonier peut valoir une toile d'Ingres.

Gardons-nous néanmoins d'exagérer les conséquences de

ce principe. Nos yeux et nos oreilles sont faits à de certaines proportions qu'il ne faut pas restreindre à plaisir.

Ces réserves faites sur certaines œuvres *minuscules* de Heller, nous voudrions caractériser le rôle de cet éminent artiste et lui assigner un rang parmi les maîtres.

Est-ce un classique, est-ce un romantique? — Question que l'on se serait gravement posée, il y a quelques vingt ans. Aujourd'hui, il n'est pas plus question des *classiques* et des *romantiques* au dix-neuvième siècle que de la grande querelle des *Gluckistes* et des *Piccinnistes* au dix-huitième : — Querelles de mots et non de choses. Heller est tout simplement un grand artiste qui a voulu et qui a su être novateur.

L'art n'est pas circonscrit dans des limites étroites qu'il soit à jamais interdit de franchir. Les purs classiques étaient insensés quand ils ne concevaient, pour les manifestations de l'art, que certaines formes convenues. Les romantiques n'étaient pas plus sages lorsqu'ils proscrivaient d'une manière absolue ces formes consacrées par le temps, par l'expérience, par l'admiration de tous les siècles.

Il est certain que si l'on veut écrire une sonate, un trio un quatuor, une symphonie, dans une autre forme que celle qui fut illustrée par Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, on court grand risque de faire fausse route et de manquer l'effet. Un jour Beethoven, infidèle à sa propre tradition, imagina de mêler les voix aux instruments, dans la symphonie; il ne commit qu'une grosse erreur, erreur sublime, tempérée par le génie, si l'on veut, mais que l'on doit condamner au nom des principes. Mendelssohn eut le tort de vouloir l'imiter.

Dans des temps plus rapprochés, Berlioz, un incontestable génie, écrivit des symphonies en dehors de toute les règles suivies jusqu'alors ; il oublia que le discours musical, comme le discours parlé, obéit à des prescriptions inviolables, qu'il lui faut une exposition, un développement suivi, raisonné, sagement réglé, une conclusion. Il oublia que la musique, comme l'architecture, doit obéir aux lois de la *symétrie* et de la *répétition,* sans lesquelles il n'y a pas de belle ordonnance : — Il voulut décrire et toujours décrire. Malgré la vogue tardive dont ses œuvres jouissent aujourd'hui, nous croyons que sa tentative restera stérile, et qu'on en reviendra à la symphonie d s vieux maîtres.

Donc il y a certaines formes musicales qui sont dès à présent fixées et qu'il faut respecter. Mais ce qui n'est pas interdit, c'est de rechercher des formes nouvelles, pour les ajouter au trésor déjà acquis.

Beethoven créa pour ainsi dire le scherzo qui détrôna l'ancien menuet ; — Mendelsohn immortalisa une forme nouvelle, la romance sans paroles ; — dans les derniers temps, Felicien David inventa l'Ode-Symphonie ; — parmi les pianistes, Chopin fut en quelque sorte l'inventeur de l'impromptu ; Heller, de ces délicieuses formules sous lesquelles il a présenté ses *Bois* et ses *Promenades d'un solitaire ;* — Schumann a créé des formes nouvelles dans ses Scènes d'enfants, son Carnaval, etc.

Heller est donc classique, en ce sens qu'il admet et respecte les vieilles formes consacrées par l'expérience. — Il est de la jeune école, il est romantique, en ce sens qu'il a trouvé des formes nouvelles qui resteront acquises à l'art.

Il pouvait être un grand symphoniste ; il n'a pas voulu l'être : il est resté un pianiste comme Chopin. La postérité lui donnera

une moindre page que celle qui lui eût été assignée s'il avait exprimé sa pensée avec des moyens plus grandioses, s'il eût exploré toutes les grandes formes de l'art. — Mais être un pianiste comme le furent Mendelssohn, Schumann, Chopin, est-ce déjà si peu? et combien, avec un lourd bagage, occupent une place moins lumineuse dans le ciel de l'art!

APPENDICE

CATALOGUE DES ŒUVRES COMPOSÉES PAR STEPHEN HELLER (1).

Op. 1. Thème de Paganini varié.
— 2. Les Charmes de Hambourg, rondeau.
— 3. Fantaisie dramatique sur des thèmes des opéras : *Sémiramide*, la *Muette*.
— 4. Variations sur une valse.
— 5. Variations sur un *Thème polonais*.
— 6. Variation sur *Zampa*.
— 7. Trois Impromptus.
— 8. Rondo scherzo (premier).
— 9. Première Sonate.
— 10. Trois morceaux sur l'*Élisire* et *Norma*.
— 11. Rondo brillant.
— 12. Rondoletto sur la *Gipsy*.
— 13. Divertissement sur les *Treize*.
— 14. Passe-temps : six rondinos.
— 15. Rondino sur les *Treize*.
— 16. L'art de phraser. Études mélodiques.
— 17. Six Caprices sur le *Shérif*.
— 18. Improvisation sur la *Chanson du pays* de Reber.
— 19. Deux Caprices sur la *Captive* du même.
Op. 20. Deux Impromptus sur *Haï luli* du même.
— 21. Deux Impromptus sur *Bergeronette* du même.
— 22. Quatre rondos sur la *Favorite*.
— 23. Quatre rondos sur le *Guitarrero*.
— 24. Scherzo (deuxième).
— 25. Paraphrase sur *Richard Cœur-de-Lion*.
— 26. Deuxième paraphrase sur *Richard Cœur-de-Lion*.
— 27. Caprice.
— 28. Caprice.
— 29. La *Chasse*, étude.
— 30. Pensées fugitives, piano et violon (avec Ernst).
— 31. Fantaisie sur la *Juive*.
— 32. Bolero sur la *Juive*.
— 33 à 36. Caprices sur des mélodies de Schubert.
— 37. Fantaisie sur *Charles VI*.
— 38. Caprice sur *Charles VI*.
— 39. *Kermesse*.
— 40. Miscellanées.
— 41. Caprice sur le *Déserteur*.
— 42. Valse élégante.
— 43. Valse sentimentale.
— 44. Valse villageoise.

(1) Ces œuvres sont pour la plupart publiées chez les éditeurs Brandus, Maho, Lemoine et Schott.

Op. 45. Vingt-cinq Études faciles.
— 46. Trente Études progressives.
— 47. Vingt-cinq Études.
— 48. Chant national de *Charles VI* et pastorale de
— *Sylvana*.
— 49. Quatre Arabesques.
— 50. Scènes Pastorales.
— 51. Caprice sur le *Désert*.
— 52. Vénitienne.
— 53. Tarentelle.
— 54. Fantaisie.
— 55. Lieder de Schubert.
— 56. Sérénade.
— 57. Scherzo fantastique (troisième).
— 58. Rêveries.
— 59. Valse brillante.
— 60. Première Cansonetta.
— 61. Deuxième Tarentelle.
— 62. Deux valses.
— 63. Capriccio.
— 64. Humoreske.
— 65. Deuxième Sonate.
— 66. Caprice sur le *Val d'Andorre*.
— 67. Improvisation sur un lied de Mendelssohn.
— 68. Improvisation sur la Sérénade de Schubert.
— 69. Sonate sur un lied de Mendelssohn.
— 70. Caprice sur le *Prophète*.
— 71. Elégie sur la mort de Chopin.
— 72. Caprices sur des lieder de Mendelssohn.
— 73. Chant du *Chasseur*, du *Soldat*, du *Berceau*.
— 74. Fantaisie et valse sur l'*Enfant prodigue*.
— 75. Rondeau et variations sur la *Dame-de-Pique*.
— 76. Caprice sur le *Retour de l'étranger*, de Mendelssohn.
— 77. Saltarelle sur un motif de Mendelssohn.
— 78. Promenades d'un solitaire (première suite).

Op. 79. Quatre Préludes.
— 80. Promenades d'un solitaire (deuxième suite).
— 81. Préludes.
— 82. Nuits blanches.
— 83. Feuillets d'album.
— 84. Impromptu.
— 85. Deux Tarentelles.
— 86. Dans les Bois (première série).
— 87. Cinquième Tarentelle.
— 88. Troisième Sonate.
— 89. Promenades d'un solitaire (troisième suite).
— 90. Vingt-quatre Études caractéristiques.
— 91. Trois Nocturnes.
— 92. Trois Églogues.
— 93. Deux Valses.
— 94. Tableau de genre.
— 95. Allegro pastoral.
— 96. Grande étude de concert.
— 97. Douze Lændlers et Valses.
— 98. Improvisation sur des mélodies de Schumann.
— 99. Quatre Fantaisies.
— 100. Deuxième Cansonetta.
— 101. Rêverie du promeneur solitaire.
— 102. Morceau de chasse.
— 103. Nocturne.
— 104. Polonaise.
— 105. Trois Romances sans paroles.
— 106. Trois Bergeries.
— 107. Quatre Lændlers.
— 108. Scherzo (quatrième).
— 109. Feuilles d'automne.
— 110. Deux morceaux pour un album.
— 111. Morceaux de ballet.
— 112. Caprice humoristique.
— 113. Fantaisie-Caprice.
— 114. Deux Cahiers.
— 115. Trois Ballades.
— 116. Deux Études.
— 117. Trois Préludes.
— 118. Variétés.
— 119. Préludes à Mlle Lili.
— 120. Mélodies (lieder).

Op. 121. Trois morceaux.
— 122. Valses. — Rêveries.
— 123. Feuilles volantes.
— 124. Scènes d'enfants.
— 125. Vingt-quatre Nouvelles études.
— 126. Trois Ouvertures.
— 127. Études sur Freyschütz.
— 128. Dans les Bois (deuxième série).
— 129. Deux Impromptus.
— 130. Trente-trois variations sur un thème de Beethoven.
Op. 131. Trois Nocturnes.
— 132. Deux Polonaises.
— 133. Vingt et une Variations sur un thème de Beethoven.
— 134. Petit album.
— 135. Deux Intermèdes de concert.
— 136. Dans les Bois (troisième suite).
— 137. Deux Tarentelles.
— 138. Album dédié à la jeunesse.

Ouvrages non catalogués.

1. Bagatelle sur une romance de la *Chaste Suzanne.*
2. Églogue pour piano.
3. Prière.
4. Sérénade.
5. Esquisse.
6. Duo sur *Don Sébastien* (avec Ernst).
7. Trente lieder de Schubert transcrits pour le piano.

TABLE ANALYTIQUE

523. — Paris. — Imprimie Tolmer et Isidor Joseph, rue du Four-Saint-Germain, 43.

SUPPLÉMENT

NOUVELLES COMPOSITIONS

DE

STEPHEN HELLER

(1877-1881)

Cinq ans seront bientôt écoulés depuis le jour où nous avons publié notre notice sur la vie et les œuvres de Stephen Heller (1).

Depuis cette époque, l'illustre maître n'a cessé de produire : le catalogue de ses œuvres s'est enrichi d'une dizaine de compositions nouvelles, non moins remarquables que les précédentes par l'élévation de la pensée et la pureté de la forme.

Nous insistons sur un point indiqué dans notre Monographie : le caractère éminemment symphonique de la musique de Heller.

A l'opposé de la musique de Chopin, qui est avant tout de la musique de piano et supporterait rarement la traduction orchestrale, celle de Heller appelle constamment cette traduction; on se prend souvent à regretter que nombre de pièces

(1) Paris, J. Hamelle (ancienne maison J. Maho, 25, faubourg Saint-Honoré), Stephen Heller, sa vie et ses œuvres. — Londres : Ashdown e Parry, Hanover-Square. Stephen Heller : His life and works.

ne soient pas écrites pour l'orchestre. On se convaincra de la vérité de cette observation en parcourant les dernières compositions du maître.

Un second point qu'il importe de mettre en lumière est celui-ci : plus Heller avance dans la carrière de compositeur, plus sa pensée devient lumineuse, plus sa mélodie devient nette, expressive; le relief s'accuse; on ne sent plus l'effort qui ne se dissimulait pas dans les toutes premières œuvres, notamment dans les deux premières sonates.

Heller joint à l'inspiration toujours jeune, une fermeté de facture de plus en plus accusée et, longtemps encore, il enrichira le domaine de l'art musical de ses productions si recherchées des véritables artistes.

Qu'il nous soit permis de faire une rapide analyse des dernières compositions de Stephen Heller.

Op. 85, nº 2. *Tarentelle*, dédiée à Mme Clara Schumann, arrangement pour deux pianos. — Arrangement fait par l'auteur lui-même, très-brillant et d'un bel effet à l'exécution.

Op. 139. *Trois études*, dédiées à Alfred Jaëll. — Ces trois morceaux ont bien le caractère de l'étude, en ce sens qu'ils sont composés chacun sur un rhythme et selon une formule uniformes. Mais, ce sont, en même temps, trois pièces mélodiques de premier ordre; la première en *la bémol*, est très-élégante; nous serions tenté, néanmoins, de lui préférer la seconde en *fa mineur* dont la pensée, très poétique, est revêtue d'une forme si éminemment gracieuse et surtout la troisième en *la mineur agitato :* cette pièce a un caractère tout à fait passionné et dramatique; la phrase majeure qui alterne avec le ton mineur est d'une grandeur peu commune. Ces trois pièces peuvent se jouer sans interruption et se complètent merveilleusement.

Op. 140. *Voyage autour de ma chambre*, au comte Da

Torre. — Cinq pièces qui sont comme un ressouvenir des *Promenades d'un solitaire* et des *Bois*. Les pièces 1 et 5 sont pleines de cette gaieté juvénile que l'on rencontre si souvent dans les morceaux que nous venons de citer. Le n° 3, *ré mineur*, est d'un caractère plus sombre ; le lento majeur est un chant vague qui fait contraste avec le reste de l'œuvre, très-mouvementé et en même temps très-net d'allure. Les nos 2 et 4 sont deux inspirations à la Schumann qui demandent une exécution très-expressive et très-étudiée ; on ne se rend pas maître, du premier coup, du style de ces deux pièces dont la première offre des combinaisons harmoniques du plus vif intérêt.

Op. 141. *Quatre Barcarolles*, à Mme Lucie Poisson, née Lacoudrais. — Celui qui chercherait dans ces morceaux les banales formules italiennes, s'exposerait à une désillusion. Ce sont des pièces d'un sentiment très-intense, mais en même temps très-discret, d'une forme exquise sans être cherchée, mais qui ne se rapproche en rien des modèles convenus. On ne peut les rendre qu'après s'être profondément pénétré du sens de l'œuvre et de la pensée de l'auteur. Les deux premières sont plus particulièrement intéressantes à étudier et à dire ; la troisième, très-lente, laisse une impression de tristesse qu'on ne demande pas ordinairement à la barcarolle. La quatrième, plus brillante, ne nous semble pas tout à fait à la hauteur des autres : elle est d'un style à part, celui que nous avons signalé dans les polonaises et quelques-unes des *Fantaisies* dédiées à Mme Berthold Damcke.

Op. 142. *Variations sur un thème de Robert Schumann*, à Mme Ida Astor, née Rieter. — Travail des plus remarquables ; le thème de Schumann est très-complexe, une sorte de duo de forme très-serrée, d'une harmonie assez étrange.

Assurément, peu de nos compositeurs modernes eussent songé à traiter un pareil sujet.

Cette œuvre 142 nous suggère une observation : Heller a imaginé un système de variations tout particulier : il mêle au thème principal d'autres motifs tirés des œuvres du même maître. S'il s'agit de Beethoven, il prendra un dessin, une phrase d'une symphonie ou d'une sonate, il en fera une variation du thème indiqué par le titre. La même chose a été tentée dans les études sur *Freischütz*.

Les cinq variations sur un thème de Schumann sont des merveilles d'ingéniosité et de style. Heller termine l'œuvre par un épisode, une sorte de récit intitulé : *Schumann parle*, l'idée est empruntée aux *Scènes d'enfants* du maître : c'est fort beau. Les variations ne nous semblent pas faites pour être jouées en public, c'est une musique intime qu'il faut bien se garder de transformer en musique de concert, sous peine de commettre une sorte de profanation.

Op. 143. *Quatrième grande Sonate*, à M. H. Barbedette. — C'est là, sans contredit, une des plus belles compositions du maître; le premier morceau est écrit dans une forme très-serrée; le caractère est sombre, le style pénétrant, l'impression intense ; il y a, dans ce morceau, un retour du motif amené par un travail harmonique et mélodique du caractère le plus saisissant; la fin de cette première pièce est des plus remarquables : le chant, très-vigoureux, s'atténue aux proportions d'un pianissimo presque insaisissables, puis se renforce tout à coup; une conclusion énergique de quelques mesures termine dans un effet d'un merveilleux éclat.

L'andante est intitulé *légende* : c'est une belle page pleine de simplicité et de grandeur, où le piano acquiert, sous des doigts expérimentés, une sonorité d'une intensité peu com-

mune. Le scherzo est plein d'élégance et de grâce; ici encore Heller a cherché des formes nouvelles. La première partie a presque l'allure modérée du menuet. Le trio est, au contraire court et rapide, l'ensemble est ravissant d'expression et de grâce. Le final *vivace*, plein de verve et de vigueur, précis d'allure est particulièrement remarquable. La *coda* en octaves est d'un grand effet.

Op, 144. *Deux caprices sur un thème de Mendelssohn*, à Mme Wable. — Le premier de ces caprices a pour sujet un thème de l'ouverture de *Fingal*, le second la *Marche des Elfes* du Songe d'une nuit d'été; dans ces deux œuvres, Heller s'est approprié le style de Mendelssohn, comme il s'est approprié le style de Weber dans ses remarquables pièces intitulées : *Études d'après le Freischütz*. Il aurait pu, de même, intituler les deux pièces : Études d'après Mendelssohn. Nous mettons ces œuvres sur la même ligne. Mendelssohn est un des maîtres favoris d'Heller, celui dont il reproduit le plus facilement le style, témoins son charmant caprice sur *le Retour de l'étranger*, et sa belle sonate dont les quatre morceaux ont pour motif commun *un lied* du même compositeur.

Op. 145. *Un cahier de valses*, à Mme Léon Charité. — Neuf pièces charmantes : ce n'est ni la valse développée de Chopin, ni la courte valse de Schubert, c'est un terme moyen comme proportions.

Ces pièces sont de caractères divers, mais toutes extrêmement mélodiques.

Op. 145 *bis*. Les mêmes transcrites pour violon avec accompagnement de piano, par Léonard. — Arrangement fort bien fait, les numéros 1 et 8 n'ont pas été compris dans l'arrangement de l'éminent compositeur violoniste.

Op. 146. *Première sonatine*, à S. M. don Luis Ier roi de

Portugal. — Heller a eu l'idée heureuse d'écrire une série de sonatines qui soient comme une introduction aux œuvres des maîtres classiques ; la première sonatine ne comprend pas moins de cinq morceaux : Allegro avec introduction, Andantino, Scherzo, Minuetto, Final ; ces morceaux, de proportions assez restreintes, sont d'une forme irréprochable et très-mélodiques.

Op. 146 *bis*. La même transcrite pour piano et violoncelle par Gaëtano Braga. — Il était extrêmement difficile de tirer d'un tissu assez léger, l'étoffe d'un duo. M. Braga s'est cependant acquitté de cette tâche avec un grand bonheur ; sans amoindrir par trop le rôle du piano, il a réservé au violoncelle les parties qui conviennent plus particulièrement au caractère de l'instrument. Tous les morceaux ne sont pas également réussis. Le meilleur de tous est le Scherzo, qui déjà, pour le piano seul, est un morceau ravissant et qui gagne encore sous cette nouvelle forme.

Op. 147. *Deuxième sonatine*, au comte de Torre. — Cette sonatine est d'une facture plus large que la précédente. Le premier morceau, en *ré*, est remarquable d'ampleur ; il y a du souffle et de l'énergie dans cette composition magistrale ; le Scherzo, également en *ré*, nous a paru avoir moins d'originalité et ne nous apparaît pas comme une des meilleures productions du maître, quoiqu'il soit remarquable à plus d'un titre ; en revanche le Larghetto intitulé *Feuillet d'Album* est une page ravissante et irréprochable.

Le petit final *à l'italienne* est charmant ; par une inspiration heureuse, l'auteur fait revenir, à la fin le thème du premier morceau et donne pour conclusion à son œuvre la pensée qui lui a servi de début.

La même transcrite pour piano et violoncelle par Gaëtano Braga.

Cette belle sonatine devait tenter un traducteur ; il y a peu de parties faibles dans l'arrangement de M. Braga ; celles que nous préférons sont le Larghetto et le final dont l'effet est très-saisissant.

Op. 148. *Quatre mazurkas*, à Mlle Hélène Clado. — Quatre petites merveilles qu'il serait superflu d'analyser ; Heller a fait quatre mazurkas qui ne sont pas du Chopin, chacune a son cachet propre ; les uns préféreront la facture magistrale, la mélodie étrange et un peu maladive de la première mazurka en *la mineur*, d'autres le sentiment éminemment poétique de la seconde en *ré bémol*.

Une des plus originales est la troisième en *fa*. Cette mazurka, très-rapide, est coupée par un intermezzo de la main gauche, très-vaporeux, plein de sentiment, qui ramène au motif principal, en rappelant discrètement le thème de la deuxième mazurka. La quatrième et dernière est d'un caractère très-sombre et très-énergique.

Les quatre mazurkas de Heller sont des œuvres très-remarquables et qui comptent au nombre des meilleures productions du genre.

Op. 149. *Troisième sonatine*, à Mlle Lavinia F. O'Brien. — Cette sonate débute par un *Lento* qui appartient au même ordre d'idées que le premier morceau de la sonate en *ut dièze mineur* de Beethoven ; c'est très-bien fait et très-beau.

Puis vient un *intermezzo* à trois temps en forme de valse, mouvement très-modéré ; ici nous nous éloignons un peu des formes de la sonate classique. Le morceau est néanmoins gracieux et élégant.

Toutes nos préférences sont pour le final *Allegro energico*. Voilà une belle inspiration pleine de fougue, d'élévation. Cette page est digne des plus grands maîtres ; nous

sommes loin de la sonatine. Il faut déjà un artiste pour interpréter ce beau final.

Telles sont les dernières productions de Heller *; puissions-nous avoir inspiré aux véritables amis de l'art, la pensée de populariser ces pages exceptionnelles.

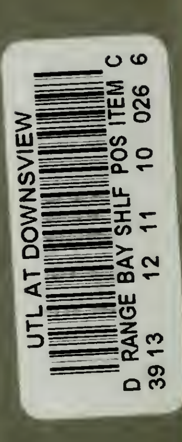
H. Barbedette.

* POUR PARAITRE LE 1er JANVIER 1882 :

Op. 150. Vingt Préludes, nouvelle série, dédiés à Théodore Kirchner, en 2 livres.

3861 Paris. — Typographie Tolmer et Cie, 3, rue de Madame.

PARIS. — TYPOGRAPHIE TOLMER ET Cie
3, Rue de Madame.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 12 11 10 026 6